3

LA BÚSQUEDA PERPETUA: LO PROPIO Y LO UNIVERSAL DE LA CULTURA LATINOAMERICANA

La literatura hispanoamericana

Rafael Olea Franco

Julio Ortega

Liliana Weinberg

Mercedes de Vega

Coordinadora

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Volumen 3

La literatura hispanoamericana

La búsqueda perpetua:
lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana

Coordinación general
Mercedes de Vega

Volumen 3

La literatura hispanoamericana

Julio Ortega
Coordinador
Rafael Olea Franco
Liliana Weinberg

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

DIRECCIÓN GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO

SECRETARIA DE RELACIONES EXTERIORES
Patricia Espinosa Cantellano

CONSULTOR JURÍDICO
Joel A. Hernández García

DIRECTORA GENERAL DEL ACERVO HISTÓRICO DIPLOMÁTICO
Mercedes de Vega

DIRECTOR DE HISTORIA DIPLOMÁTICA Y PUBLICACIONES
Víctor M. Téllez

SRE
970
B979

La búsqueda perpetua : lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana / Mercedes de Vega Armijo, coord. -- México : Secretaría de Relaciones Exteriores, Dirección General del Acervo Histórico Diplomático, 2011.

6 v.

Contenido: v. 1. Diplomacia cultural, educación y derechos humanos -- v. 2. El pensamiento filosófico, político y sociológico -- v. 3. La literatura hispanoamericana -- v. 4. La música en Latinoamérica-- v. 5. México y la invención del arte latinoamericano, 1910-1950 -- v. 6. Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información.

ISBN 978-607-446-032-2 (Obra comp.)
ISBN 978-607-446-037-7 (v. 3)

1. América Latina - Civilización. 2. América Latina - Vida intelectual. 3. Características nacionales latinoamericanas. 4. América Latina - Historia. I. Vega Armijo, Mercedes de, coord. II. Delgado, Jaime, coaut. III. Camacho, Daniel, coaut. IV. Zapata, Francisco, coaut. V. Cerutti, Horacio, coaut. VI. Funes, Patricia, coaut. VII. Ortega, Julio, coaut. VIII. Olea Franco, Rafael, coaut. IX. Weinberg, Liliana, coaut. X. Miranda, Ricardo, coaut. XI. Tello, Aurelio, coaut. XII. Acevedo, Esther, coaut. XIII. García, Pilar, coaut. XIV. Buntinx, Gustavo, coaut. XV. Mellado, Justo, coaut. XVI. Pini, Ivonne, coaut. XVII. Esteinou Madrid, Javier, coaut. XVIII. Alva de la Selva, Alma Rosa, coaut. XIX. México. Secretaría de Relaciones Exteriores. Dirección General del Acervo Histórico Diplomático.

Primera edición, 2011

D.R. © Dirección General del Acervo Histórico Diplomático,
Secretaría de Relaciones Exteriores
Plaza Juárez 20, Centro Histórico
Delegación Cuauhtémoc, 06010 México, D.F.

ISBN: 978-607-446-032-2 (obra completa)
ISBN: 978-607-446-037-7 (volumen 3)

Impreso en México / *Printed in Mexico*

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ÍNDICE GENERAL

Presentación. Un sueño de integración: hacia la independencia cultural de América Latina 9
- Colección que revalora 10
- La ardua incorporación 11
- Voluntad de aprender, dificultades para expresar 12
- Construir soberanías 13
- Secuestrar la cultura 14
- Porvenir, sinónimo de unión 15

Introducción *Julio Ortega* 17

Capítulo 1. Narrativa e identidad hispanoamericanas: de Fernández de Lizardi a Borges *Rafael Olea Franco* 23
- Introducción 23
- La herencia colonial 28
- Civilización y barbarie 33
- De la oralidad a la escritura 41
- La narrativa de la Revolución Mexicana 49
- Los mitos fundacionales 96
- La síntesis cultural 112
- Bibliografía 126

Capítulo 2. Poesía latinoamericana *Julio Ortega* 135
- Bibliografía comentada 197

Capítulo 3. Ensayo e interpretación de América *Liliana Weinberg* 201
- América ensayística 201
- El ensayo en el siglo XIX 211
- El género ante las nuevas condiciones discursivas 213
- El ensayo entre dos siglos 222
- Modernismo, modernidad y modernización literaria 223
- El ensayo de interpretación 235
- El ensayo en tierra firme: los años cuarenta y cincuenta 237

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

El mundo del libro 239
Los años sesenta y setenta: la gran narrativa, la crítica y la consolidación de las ciencias sociales 245
En busca de la especificidad de la literatura latinoamericana 248
La crisis de la idea de identidad latinoamericana 251
El autor del ensayo: la presencia y la memoria 253
Nuevos derroteros 255
La forma de la moral 259
La moral de la forma 260
La crítica 263
La orientación disciplinaria 266
Palabra de ensayo 268
Ensayo y espacios urbanos 269
El ensayo entre mundos 272
Bibliografía comentada 274

Bibliografía general sobre ensayo 281

Conclusiones generales 291

Presentación
UN SUEÑO DE INTEGRACIÓN: HACIA LA INDEPENDENCIA CULTURAL DE AMÉRICA LATINA

La cultura es una manera de apropiarnos de nuestro destino, no sólo por el afán de crear y de aproximarnos a un anhelo de verdad, sino con la mira de ayudarnos a vivir, luchar contra la oscuridad y expandir nuestra conciencia en la tierra.

Pensar la vida y asumirla con inteligencia, gozo y grandeza de objetivos ha permitido al ser humano descubrirse, transformarse y modificar rumbos aparentemente inalterables. A lo largo de su historia, los pueblos de América Latina, en general, y de México, en particular, han sabido responder a la conquista material y espiritual de Occidente con su propia y vasta cultura, aportando al mundo sobrados testimonios.

Desde esta perspectiva y motivada por el aniversario de dos eventos decisivos en la vida mexicana —el bicentenario de la Independencia y el centenario de la Revolución—, la Secretaría de Relaciones Exteriores consideró conveniente conmemorar dichos sucesos mediante un recuento amplio de las aportaciones culturales más sobresalientes de nuestra América en una colección temática. De ninguna manera se pretendió abarcar todos los ámbitos de la expresión cultural. Se procuró, sí, abundar sobre una selección de lo más distintivo de las culturas de México y América Latina y su interrelación, así como su innegable proyección en la cultura universal.

Se concibió entonces una obra a la altura de dos trascendentes aniversarios y que a la vez fuese la oportunidad de reflexionar, tanto para recuperar la propia voz sobre lo que hemos sido, lo que somos y lo que aspiramos a ser como país, cuanto para ponderar lo aportado a la cultura universal como pobladores de México y de América Latina, desde la doble vertiente nacional y universal.

La voz propia expresa el ser y el querer ser; admite logros y reconoce claudicaciones; medita sobre sus capacidades, y analiza omisiones y potencialidades. Animó el espíritu de esta tarea editorial una convicción: que la cultura de los pueblos, la suma de su inventiva mediante el esfuerzo cotidiano, es el principal factor de su transformación.

Cabe a México la satisfacción de haber sido el promotor de un proyecto que, por un lado, reúne a pensadores y estudiosos identificados con un rigor en la investigación y un compromiso latinoamericanista y, por el otro, implica la continuación de una tarea en favor de la diplomacia y de la cultura.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Se diseñó un amplio proyecto de investigación, coordinado por el Acervo Histórico Diplomático de la SRE, que contó con el apoyo de destacados académicos de universidades y centros de investigación de México y de otros países latinoamericanos. Parte sustancial del proyecto fue la realización de seminarios con el propósito de reforzar objetivos y dar coherencia a los temas fijados.

En una labor de síntesis que a la vez contextualizara las contribuciones de nuestra región al patrimonio cultural de la humanidad, se propusieron como ejes de la investigación seis temas que fueron abordados por un grupo de 17 especialistas, partiendo de los criterios de revalorar, hacer accesible y divulgar nuestra cultura.

Así, y evitando por sistema la tentación del nacionalismo, se establecieron los siguientes temas para deliberar, valorar, preservar y fortalecer lo realizado por el espíritu latinoamericano en materia cultural: *Diplomacia cultural, educación y derechos humanos*, a cargo de Jaime Delgado y Daniel Camacho; *El pensamiento filosófico, político y sociológico*, en el que intervinieron Horacio Cerutti, Patricia Funes y Francisco Zapata; *La literatura hispanoamericana*, desarrollado por Rafael Olea Franco, Julio Ortega y Liliana Weinberg; *La música en Latinoamérica*, que llevaron a cabo Ricardo Miranda y Aurelio Tello; *México y la invención del arte latinoamericano*, *1910-1950*, preparado por Esther Acevedo, Pilar García, Ivonne Pini, Gustavo Buntinx y Justo Mellado, y *Los medios electrónicos de difusión y la sociedad de la información*, realizado por Javier Esteinou Madrid y Alma Rosa Alva de la Selva.

Y junto al recuento de los numerosos y poco valorados logros, esta obra conmemorativa sobre la cultura latinoamericana quiso plantear cuestionamientos necesarios: ¿A qué aspira América Latina? ¿Cuáles han sido las claves de su búsqueda? ¿Sabe hoy a dónde quiere ir? ¿Hay voluntad de seguir un camino propio? ¿Es esto lo que quiere y lo que puede ser? ¿Qué nuevos obstáculos dificultan su vocación y desarrollo cultural? ¿Es posible tender puentes eficaces de relación cultural entre nuestros países? Cabe reconocer que la mejor manera de rememorar, desde la perspectiva cultural, tan significativos aniversarios es la reflexión, la valoración madura y las previsiones de lo que en este sentido y en esos lapsos ha aportado América Latina a sí misma y al resto del mundo.

La ardua incorporación

Cuantiosos saberes y sentires tan ricos como diversos, tan imaginativos como heterogéneos, surgidos a lo largo y ancho de la vasta región, con frecuencia han contrastado sus afanes con los magros resultados, circunstancia ésta que las mentalidades colonizadas pretenden atribuir a mestizajes fortuitos y a supuestas indolencias raciales.

El cultivo de la mente y el espíritu, de la conciencia y el corazón de los individuos, requiere mucho más que deidades y dogmas en los cuales diferir la responsabilidad individual y colectiva. Demanda un trabajo comprometido con aquello que el hombre conserva en lo profundo de su alma, esa fuerza vital universal común a todos los pueblos que trasciende el resto de las energías para aproximarse a su destino, por medio de la transformación y la evolución de sus propios conocimientos, costumbres, creatividades y descubrimientos.

Nunca como ahora, luego de tres siglos de inflexible coloniaje y dos centurias de búsqueda, las expresiones de la cultura latinoamericana habían sufrido un acoso tan nocivo como el del llamado pensamiento único, cuya visión ideológica pretendidamente natural, excluyente e incuestionable, rebasa el ámbito económico y mediático para incidir, de manera tan directa como perjudicial, en la génesis, consolidación y difusión de la cultura de y en los países de la región.

El inmenso acervo cultural de los latinoamericanos, consecuencia de una mezcla compleja y fructífera puesta a prueba como pocas en el planeta, desde quienes a su llegada pretendieron abolir creencias religiosas anteriores, hasta quienes quisieron reducir la cultura a una falsa modernidad uniformadora, demanda la revaloración de sus herederos y creadores a la vez que el replanteamiento de aspiraciones y esfuerzos, así como la identificación de aquellos factores internos y externos que debilitan, subordinan o incluso buscan confinar en museos este acervo magnífico.

Contra la falsedad de la cultura global, puesto que la cultura, por su humanidad, es particular y diversa, concreta y plural en su aspiración transformadora; contra esa hegemonía disfrazada de progreso pero deshumanizada y reduccionista —vieja conocida de los pobladores del "nuevo" continente—, se impone la coordinada resistencia a partir de la clara conciencia y el sereno orgullo de los logros histórico-culturales de nuestros pueblos, de sobra documentados.

Voluntad de aprender, dificultades para expresar

Desde el tropezón de Cristóbal Colón, que en su errónea certeza cosmográfica creyó arribar a las Indias cuando en realidad llegó a la isla de Guanahaní, rebautizada de inmediato como San Salvador, en su equivocada ruta hacia el Oriente, el destino de América Latina ha sido una imperiosa necesidad de aprendizaje y de expresión entreverada con confusiones, equivocaciones y explotaciones innúmeras.

Este arduo aprender para los pobladores nativos y posteriormente mestizos, a partir de un traumatizante desechar, por mandato humano y divino, la cosmovisión de sus antepasados, fue el primer capítulo de un lento proceso en el que la inteligencia de los nuevos pueblos y posteriores naciones enfrentarían sucesivos desafíos para asimilar lo nutricio del invasor y rechazar lo que impidiera el desarrollo de un modo de ser y de sentir diferentes.

La piadosa sospecha de que los aborígenes carecían de alma, la frecuente descalificación de la grandeza espiritual de los mismos, que fue expresada en civilizaciones y obras únicas, por no ajustarse a otros cánones, así como la implacable imposición y vigilancia de la fe de los vencedores, contribuyeron a que los latinoamericanos se vieran en la necesidad de desarrollar formas de saber que permitieran vislumbrar el conocimiento de sí mismos, escamoteado en aras de una dominación más o menos disimulada.

En el caso de México, su territorio atestiguó, desde tiempos precolombinos, la presencia de culturas diseminadas desde Aridoamérica —más allá de las cuencas de los ríos Fuerte, Lerma y Soto la Marina— hasta las actuales tierras costarricenses, en donde se extendió un rico mosaico de pueblos con rasgos que los diferenciaron y a la vez unieron para formar una identidad reconocida como Mesoamérica mediante variadas manifestaciones culturales, tanto agrícolas como comerciales, arquitectónicas, astronómicas, ideológicas y funerarias. Un proceso similar ocurrió en el resto del territorio continental.

Con la población que sobrevivió a la conquista comenzó el mestizaje racial y por ende cultural de los virreinatos, audiencias y capitanías generales. Bajo esas formas de gobierno se fueron configurando localidades y regiones con rasgos diferenciados que a la vez compartían modos de vida, sistemas de valores, tradiciones y creencias, además de formar parte de un sistema político que, si bien de manera incipiente, articulaba el territorio y sentó las bases de lo que sería el sentido de pertenencia de distintos grupos a una nación.

Al consumarse las independencias, el subcontinente latinoamericano vio fraccionado su territorio en numerosas regiones que mostraron el carácter

pluricultural de los nacientes países. En el caso de México, la adopción del federalismo en 1824 impidió la desmembración del país y constituyó un reconocimiento de su impronta territorial, tanto en lo concerniente a la organización del poder político como en sus múltiples expresiones culturales.

Construir soberanías

Dejar de ser tributarios de las coronas española y portuguesa, y de la Francia revolucionaria, y no tener que rendir ya cuentas sino a sus respectivos pueblos, lejos de concluir el enorme compromiso contraído por los nuevos países, lo multiplicó, pues a partir de entonces —segunda y tercera décadas del siglo XIX— debieron poner a prueba una entereza y una convicción insospechadas, incluso por ellos.

En el caso de México, desde la consumación de su Independencia en 1821 y durante los siguientes treinta años, junto a sucesivas invasiones extranjeras, guerras intestinas y rebeliones continuas, las diferencias entre liberales y conservadores se agudizaron, al grado de que el Estado mexicano elevó a la categoría de ley una concepción moderna de la sociedad que rompió con organizaciones y privilegios de la tanto prolongada como restrictiva etapa colonial.

Esta paulatina transformación de las estructuras sociales, articulada en el movimiento de Reforma y en las leyes a que dio lugar, cuestionó y combatió la visión conservadora y añorante de la cultura impuesta por la metrópoli y logró plasmar, en la Constitución de 1857, un concepto liberal y progresista que asumió una toma de conciencia como Estado y como nación dispuesta a construirse con el mundo sin suprimir lo que le es propio.

Desafortunadamente este proceso de lúcida autoafirmación fue interrumpido por la dictadura de Porfirio Díaz, que privilegió el positivismo, la tecnología y una extranjerización como pilares del progreso, en detrimento de la modernidad humanizada que el pensamiento liberal había iniciado. De nueva cuenta la voluntad "de construir lo humano como mexicano", como lo dijera el filósofo Emilio Uranga, se vio obstaculizada al intentar una valoración de lo propio mediante esquemas extranjeros que el Porfiriato consideraba prestigiosos, aderezados con un nacionalismo de oropel.

En 1921, al concluir el primer movimiento social del siglo XX, la Revolución de 1910, la nación mexicana retomó durante varias décadas la línea liberal, que defendía una cultura específica e impulsó un modo de ser y de pensar que contribuyó a construir y a consolidar el país desde la propia per-

cepción de su realidad, permanentemente perfectible pero sin suscribir ya vanos proyectos a la espera de que otros nos salvaran.

Durante casi medio siglo, sin embargo, la interpretación de lo mexicano se vio enrarecida por un nacionalismo oficialista y una sacralización de la gesta revolucionaria que desvirtuó la visión de sí mismos como hombres de México, pero también del mundo, sin miedos ni complejos, lo que tomaría al país por sorpresa frente a una precipitada y asimétrica apertura comercial primero, y una manipuladora globalización después.

Secuestrar la cultura

Es precisamente la manipulación en sus más variadas formas y desde las posiciones más inverosímiles —puesto que con frecuencia quienes la ejercen se hallan presentes en áreas vitales de nuestros países— lo que en los últimos doscientos años ha retrasado, cuando no deliberadamente impedido, la revaloración e integración cultural de América Latina como condición *sine qua non* para el desarrollo de sus pobladores.

¿Será consustancial a la idiosincrasia de los latinoamericanos esta falta de conciencia para identificar, valorar e integrar nuestras ricas identidades, como afirman algunos, o más bien esta negligencia obedece a la deshonra histórica de anteponer intereses mezquinos, de dentro y de fuera, al avance de nuestros pueblos?

No son la tecnología, el mercado y el consumismo los motores fundamentales del desarrollo, como lo quisiera dictar la historia reciente del mundo; sí lo han sido, en cambio, la educación y la cultura sustentadas en el humanismo, en el reconocimiento del ser humano como valor supremo, imbuido de principios éticos y de conocimientos útiles animados por el propósito de procurar a todos los individuos condiciones de vida dignas que favorezcan su propio perfeccionamiento. Ése es, precisamente, el vínculo inteligente de racionalidad y espiritualidad en la evolución de la raza humana.

En este sentido, la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales —adoptada en la 33a. Conferencia General de la UNESCO en 2005 y suscrita por México— es un contrapeso importante para el nuevo desafío que, en general, enfrentan los países en desarrollo y, en particular, los de América Latina y el Caribe: la limitada visión del mundo que aspira a imponer un modo de vida uniforme y al mismo tiempo a excluir la diversidad cultural.

La naciente Comunidad de Estados Latinoamericanos y del Caribe, que se fijó como objetivo profundizar la integración política, económica, social y cultural de nuestra región, defender el multilateralismo y pronunciarse sobre los grandes temas y acontecimientos de la agenda global, tiene ante sí una oportunidad histórica que no puede quedarse en otra declaración de intenciones más.

A lo largo de estas dos centurias en América Latina continuó el aplazamiento de la unidad política, integración económica y regionalización comercial. Otro tanto puede decirse, con iguales o más graves consecuencias, de sucesivos descuidos en el campo de la cultura en y entre las naciones latinoamericanas.

Conquistas e intervenciones se siguen sucediendo en todos los ámbitos, ahora de manera más o menos encubierta, mediante la asimetría en las relaciones o por los medios electrónicos de comunicación masiva, con el consentimiento y la complicidad de sectores públicos y privados que, aprovechando las lagunas de nuestras democracias y la vulnerabilidad de nuestras sociedades, distorsionan la verdad, retrasan la justicia, escamotean nuestra imagen, fomentan la ignorancia y procuran convencernos, a diario, de que son otros los que saben, pueden y deciden, los que señalan rumbos y dictan criterios, por absurdos que resulten a nuestras necesidades, circunstancias y potencialidades.

Esta persistente manipulación mediática de la realidad, al tiempo que reduce a su mínima expresión tradiciones y vocaciones, volviéndonos forasteros en nuestra propia tierra, impone una versión culturalmente empobrecida de nuestra identidad, que enajena a la población y obstaculiza esa urgente revaloración y actualización del patrimonio que nos pertenece y ha enriquecido espiritualmente.

Porvenir, sinónimo de unión

La continuación y el fortalecimiento y desarrollo de nuestras culturas, sus aportaciones al mundo y a una latinoamericanidad lúcida, capaz de retomar rumbos y proponer opciones tan novedosas como atractivas, plantean desafíos a partir de la grandeza de propósitos y de la unión responsable.

Sólo la revaloración de nuestros talentos y de los vínculos de nuestra identidad, la revisión de logros y errores, y el convencimiento de que apoyados en la ética, en la reflexión de un proceder inteligente, comprometido y coordinado que anteponga el estímulo a la creatividad humana al utilitarismo

y a la enajenación masiva, neutralizarán la amenaza de desaparición de nuestra cultura.

Echarse en brazos de una importada modernidad artificiosa, sustentada en un modelo ideológico económico que rechaza la singular diversidad cultural de nuestros pueblos y sus posibilidades para seguirla nutriendo, será claudicar en aras de aperturas sometidas y de universalidades sesgadas, sin conciencia histórica ni estrategias imaginativas de integración.

El convencimiento de que la de América Latina no es una cultura de ornato a punto de ser inhabilitada sino manifestación viva del espíritu y la capacidad creadora de nuestros pueblos, motivó a la Secretaría de Relaciones Exteriores a preparar la presente obra conmemorativa en torno a la cultura latinoamericana. De la cohesión de un frente común y de las instituciones de cada país dependerá imprimirle al añejo sueño de integración verdadera voluntad y encauzado sentido.

MERCEDES DE VEGA

INTRODUCCIÓN

Este libro postula que la literatura hispanoamericana no es, necesariamente, una búsqueda de la identidad, tampoco una disputa de versiones contrarias y contrariadas sobre la experiencia histórica continental o nacional, y mucho menos un banquete sin lugar para una cultura ligeramente al margen o excéntrica. Más bien, los ensayos de este libro postulan desde la narrativa, la poesía y el ensayo, que la literatura responde afirmativamente a buena parte de las preguntas que otros discursos y disciplinas insisten en responder deficitariamente. En contra del difundido y autoderogativo principio del fracaso o el trauma (de la conquista, de la emancipación, del programa liberal, de la democratización…) como persistente modelo de lectura y conclusión simplificadora, queremos demostrar que la calidad imaginativa, la riqueza comunicativa, y la diversidad de opciones ensayadas en nuestra literatura, son un principio de libertad creativa, que afirma a la cultura latinoamericana como el espacio de una realización plena, tan crítica como vital y gozosa.

Si la narrativa es una memoria de la formación nacional, cuya fábula o romance es un proceso de autoidentificación, la identidad deja de ser un catálogo de deudas impagables y se construye, más bien, como alteridad y pluralidad; al punto que esta narrativa demuestra, más bien, la identidad como proceso abierto, que en lugar de definirse como carencia, se define como exceso de filiaciones, alianzas y consensos. La literatura parece decirnos que en vez de un "problema de identidad" (de legitimidad, autoconocimiento, pertenencia, comunidad), tenemos una re-solución de identidades. Así, el relato de la identidad, donde se despliega y pone a prueba, no sólo sostiene al "yo" heroico sino a su interlocutor, en el espacio de concurrencia donde forjan su libertad mutua.

Si, por otra parte, la poesía construye sujetos de experiencia y agencias del discurso que nos incluye, lugares del poder de la interpretación, quiere decir que su fuerza creativa, su capacidad de hacer más con el lenguaje, nos devuelve la fe no sólo en las palabras sino la empatía del acto comunicativo, que convoca el papel inventivo del lector y la renovada escena de la lectura, donde compartimos la certidumbre de lo poético como nuestra. Ese valor de lo literario, por ello, se sostiene en la materia emotiva de un lenguaje que define la necesidad de lo genuino, como la veracidad que nos devuelven las palabras, su esplendor

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

y su inteligencia. Por ello, la lectura (precipitada por el operativo del diálogo) resiste la violencia del mercado, que satura con el consumo la imaginación del deseo. Como la fábula narrativa, el poema desencadena un flujo subjetivo en el que ya no estamos cartografiados o programados, y en el que reconocemos nuestra propia indeterminación en la compañía de la conversación. Pero si estas respuestas del relato y la poesía organizan la forma de su disputa, el ensayo viene a proponer un metarrelato conceptual. El ensayo, en efecto, subraya los procesos históricos y sociales, y propone no sólo su crítica sino salidas hacia afuera del sistema organizado por discursos ideologizados y estatales. En ese sentido, el ensayo piensa la cultura hispanoamericana desde dentro de la literatura, y con sus materiales construye escenas alternas al programa de la modernidad y su reproducción compulsiva. Más bien, el ensayo desmonta no sólo como incumplido sino como post-sistemático el proyecto moderno regulador, su mecánica del cambio sin distribución, su mitología globalizadora. Por lo mismo, el ensayo viene a ser la articulación conceptual del campo literario, reinscrito como otro sistema no menos mundial que el dominante, pero más inclusivo y diverso. Tanto el relato como la poesía ven el ensayo como el espejo en el que se reconocen en el metadiscurso de la pluralidad, como la parte del yo en el otro. Esa persuasión ética, finalmente, valida el proyecto de un libro que habla de la literatura como de la hoja de ruta de nuestra libertad creativa.

De modo que el equilibrio entre el levantamiento del campo literario y la propuesta de su articulación es fundamental para ofrecer una visión crítica y analítica puesta al día. El principio general del tomo será el planteamiento de la literatura latinoamericana como un diálogo. En lugar de confirmar un proceso genealógico de corrientes dominantes reemplazadas, se trata de establecer el mapa de una conversación de autores y textos. Más que una historia de relevos, la literatura sería una actualidad latente de discursos superpuestos, una ciudad del habla dentro de la ciudad moderna. Así, se trataría de reconstruir el diálogo de la poesía barroca colonial con su contraparte española, o la narrativa fundacional con las ideas de un nuevo contrato social. Más fluido parece ser el diálogo del Modernismo con las vanguardias. Y no menos complejo es el papel de los discursos disciplinarios (la filología, la historia, la etnología, la sociología) en la formación no sólo de las representaciones nacionales sino en la legitimación del Estado nación. Allí donde hay una historia oficial, suele haber una disciplina de validación. Sin lugar disciplinario propio, el ensayo ha solido ejercer la crítica de las mitologías estatales de consolación. En suma, el diálogo (su interlocución horizontal, su protocolo de turnos y relevos, su relativismo crítico, su humanización del espacio contrario,

su comunidad en la indeterminación y hasta su empatía y escenificación) es el modelo que articula este libro, tanto en su reconstrucción genealógica como en su actualidad crítica. La idea (o lo ideal) es reemplazar el esquema de cortes epocales con la interacción de recuperaciones e interacciones.

Pues bien, el levantamiento del campo (el balance sintomático) y la propuesta de su articulación resultan fundamentales para ofrecer esta visión crítica (no programática) y analítica (diferencial). La hipótesis de una literatura que trabaja sus versiones distintivas no como peculiares sino como disputas de su universalidad, subyace en los tres ensayos de este libro: la identidad como construcción narrativa; la práctica del diálogo como sistema poético, y el discurso ensayístico, que recorre todos los otros y se desborda en nuevos formatos, no menos creativamente.

Rafael Olea Franco entiende la articulación como un método de contextualizaciones, que se hace productivo al situar movimientos del relato en procesos sociales e históricos, que cristalizan en su postulación de identidades alternas. La identidad, así, sería una formación genealógica de la memoria narrativa; y la literatura, la puesta en drama de su formación. Por eso, Olea Franco, con sentido crítico, culmina su ensayo en la fundación borgeana, ya que la gran innovación que prosigue, de por sí elocuente, forma parte del "archivo" de una narrativa "palimpséstica", al que se han remitido repetidas veces Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, en sus reconocimientos de esa matriz discursiva común. La conversación de estos grandes narradores con Borges y su poética de la escritura como lectura es, de por sí, el origen del escenario narrativo contemporáneo, y no sólo hispanoamericano.

En mi ensayo sobre la poesía en América Latina, he tratado de dar cuenta, en primer lugar, de las instancias y voces cuya apelación al sujeto (el otro, el mismo) se cumple en el sistema dialógico que desarrolla la literatura latinoamericana. Este sistema se puede representar como la conversación que un poeta (Darío, por ejemplo) entabla con otro (Verlaine, para el caso), la cual, a su vez, incluye otra conversación que actualiza la historia (Darío y Garcilaso de la Vega), así como otro piso de entramados y fluidez (el Modernismo y el Simbolismo, el Novomundismo y el imperialismo). En este caso paradigmático, esa actualización se revela como un modelo cultural que renueva el diálogo con España (desde el recorrido francés de Darío y otros), y no sólo con su tradición prosódica sino con el futuro de esa interacción. Alfonso Reyes nos enseñó a conversar con Grecia para ponernos de acuerdo sobre la cultura novohispana. Y Borges hizo con el inglés lo que Darío con el francés: cambiar la entonación del idioma literario. Por lo demás, la interpretación política de la formación

cultural iniciada por Rubén Darío y sus interlocutores españoles (Valle Inclán, los Machado, Juan Ramón Jiménez) está por hacerse, y es más compleja de lo que parece. Desde el nomadismo de los escritores hispanoamericanos hasta el exilio de los escritores españoles, se puede constatar que el español se desplaza como una lengua peregrina, y su transformación en el proceso forja otro lenguaje, al que quizá conviene llamar postnacional, esto es, transfronterizo, y ya la forma de un lenguaje literario contemporáneo, incluyente y crítico, más moderno y civil. Por lo mismo, en el escenario de intercambios transatlánticos, la poesía participa del debate por democratizar la conversación (casi siempre jerarquizada por la modernización desigual); pero afirma también su horizonte literario, que se va forjando en el proceso del diálogo como progreso de lo moderno. Así, en este modelo de lectura, los textos situados en contextos comunicacionales desencadenan nueva información, actualizan su apelación, y renuevan el sistema dialógico de una literatura con vocación de futuro.

En su trabajo, Liliana Weinberg retoma la capacidad de contextualización que tiene el relato y la capacidad dialogante de la poesía, para demostrar el poder articulatorio que mueve al ensayo, cuya formación discursiva desborda, por definición, el canon y los géneros literarios, demostrando la fluidez de lo codificado, que el ensayo desata para ampliar la reflexión y la autorrefracción de la crítica. Pero lo notable de la calidad proteica del ensayo no es sólo su puesta en duda de los códigos y su relativismo disolvente, sino también su carácter constructivo, que presupone una genealogía de definiciones y, al mismo tiempo, una reformulación permanente del sentido de lo moderno. Al final, descubrimos que el ensayo es el género por excelencia de lo moderno, entendido éste como proyecto de cambio, horizontalidad de la comunicación, y crítica de sus costos y desbalances. La intensa inventiva del ensayo como un pensar secular y crítico, pero también como acto de estilo y forma artística, sugiere Weinberg, hace que este género sea el más contemporáneo de los géneros, no sólo porque torna indeterminado y fluido el pasado, sino porque inquieta el presente y afinca en el porvenir. Género temporal, en algunos grandes momentos (Martí, Darío, Mariátegui, Borges, Paz…) el ensayo es a la vez memoria actualizada y porvenir inmediato. El ensayo, en definitiva, demuestra nuestro habitar en la modernidad entre lugares transitivos, cuya dinámica autorreflexiva y creativa alumbra la identidad procesal y alienta la conversación del camino.

La crítica actual asume los trabajos de Bajtin, Levinas y Ricoeur como el horizonte genealógico y la demanda ética de la operatividad del diálogo en tanto organización interna de la cultura. A pesar de que la corriente posestructuralista descontó el papel del sujeto como "metafísica de la presencia" (Derrida) y

como saturación del "yo"; y a pesar de que parte de los estudios culturales presupusieron la pérdida de la subjetividad en el mercado, hemos asistido, a partir de los movimientos campesinos e indígenas, a los debates del feminismo, la teología de la liberación, la documentación de las guerras sucias y la demanda de los Derechos Humanos, a una verdadera "vuelta del sujeto", que por lo demás nunca se había ausentado del todo, y seguía inquietando la pertinencia de los discursos de poder. De allí que un nuevo Humanismo (del cual Edward Said advirtió que podría ser nuestra posibilidad de hacernos otra vez universales) asume que América Latina documenta no sólo la colonialidad (que pone al día la "teoría de la dependencia"), sino también los límites del proyecto moderno, no únicamente incumplido, como demuestra la hipótesis posmoderna, sino cada vez más violento. La prédica reaccionaria que reclama a las poblaciones nativas modernizarse o desaparecer, lleva la violencia de la verdad única, del autoritarismo antihumanista, que el pensamiento neoliberal convirtió, con buena conciencia, en ley de fuego. Que durante la actual crisis económica financiera, el Estado venga a salvar al mercado con los impuestos de los trabajadores, incluidos los premodernos, es una de las grandes lecciones irónicas de este siglo XXI. No sorprende, en consecuencia, el retorno del sujeto (en todo sentido reprimido), esta vez como agente de su propia capacidad de articulación, intercambio y asociación. Las nuevas literaturas dan cuenta ampliamente de este héroe de la desocialización, "habitué" de los márgenes, y dado a la elocuencia en su teatro retórico. Más que "subalterno", se trata de un "agente"; más que de una víctima condenada a ilustrar "la resistencia" romantizada por los centros de poder discursivo, se trata de un sujeto peregrino, capaz de rehacer el camino moderno y de forjar un lenguaje de la mezcla, la forma de nuestra modernidad.

La idea de la identidad como genealogía raigal y de la cultura como morada de un sujeto nostálgico de afincamientos, son hoy formas de la buena conciencia disciplinaria. Más arriesgada es la idea de un morar en el lenguaje, en ese espacio del sentido abierto, donde el sujeto establece su agencia de anudamientos, su microcomunidad de significaciones haciéndose. Y donde los nuevos objetos culturales no se leen solamente en el escenario melancólico de la disciplina que los categoriza. El trabajo intelectual parece ser hoy construir esa pluralidad de verdades articulatorias y dialogantes, porque si hubiese una sola verdad, no tendría lugar la diversidad inherente a la idea misma de América Latina

JULIO ORTEGA
Coordinador

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Capítulo 1
NARRATIVA E IDENTIDAD HISPANOAMERICANAS. DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI A BORGES

Rafael Olea Franco

> …nos parece absurdo ser español en literatura
> y americano en política.
> Esteban Echeverría (1846)

Introducción

En un fecundo ensayo, Ángel Rama juzgaba que al buscar superar la división nacional de nuestras literaturas para alcanzar una unidad superior, las historias literarias hispanoamericanas, redactadas de acuerdo con modelos europeos, habían aplicado dos principios metodológicos de naturaleza reductiva:

> 1. Una reconversión de la plural vastedad de los materiales literarios al campo exclusivo de la *escritura culta* que fue fijado por la estética de las elites dirigentes del siglo XIX […] 2. Una articulación evolutiva y gradual que parte, generalmente, de fines del XVIII y que, aplicada a ese previo recorte dentro de las letras, nos provee de una continuidad aparencial (Rama, 1974: 81).

El primer principio tiende a excluir de sus secuencias literarias las expresiones verbales de origen y circulación oral, de fuerte raigambre popular. Al forjar una "continuidad aparencial" donde cada nuevo movimiento o escuela se explica como derivación de un antecedente. El segundo principio elide las contradicciones y discontinuidades presentes en cualquier sistema literario. Por supuesto mi trabajo no pretende construir ninguna historia literaria; no obstante, he descrito las dos prevenciones enunciadas por Rama para indicar mi plena conciencia de las limitaciones de este ensayo, donde por necesidades de espacio (y de conocimiento), no entrarán las manifestaciones verbales de carácter oral. La misma restricción de orden práctico me impedirá incurrir en la tentación de construir, para el ámbito de la literatura hispanoamericana, una serie lógica y ordenada, donde un autor u obra se presente como consecuencia de un estadio previo; además de que ése no es mi objetivo, sería absurdo resumir en unas cuantas páginas dos siglos de una dilatada y compleja

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

tradición literaria, plena de nombres, obras y corrientes, cuya sola enumeración rebasaría el espacio del que dispongo.

Para declarar con cautela mi postura crítica, confieso que mi propósito es más modesto: analizar unas cuantas obras narrativas que llegan hasta la primera mitad del siglo XX; según mi lectura, éstas han sido tanto instrumentos artísticos fundamentales para la definición del lugar histórico y cultural alcanzado por Hispanoamérica en su vida independiente, como ejemplos muy representativos del nivel estético de su literatura. Como el enfoque crítico seleccionado para este ensayo (uno entre tantos posibles) exige la conjugación de ambas características, esto deja fuera de mi estudio diversas tendencias, por ejemplo, los vanguardismos de las primeras décadas del siglo XX, los cuales aportaron tanto para el desarrollo de la narrativa hispanoamericana, en particular mediante la introducción de innovaciones formales de variada índole (la más significativa: la disolución del argumento y de los personajes tal como se usaban tradicionalmente). Aunque sin duda cualquier texto literario es susceptible de una lectura que atienda a sus coordenadas históricas, en general los autores de vanguardia, salvo muy contadas excepciones, no sólo no se plantearon como uno de sus objetivos la reflexión sobre la identidad nacional (o la construcción de ésta), sino que incluso con frecuencia rechazaron deliberadamente estas preocupaciones de sesgo nacionalista, consideradas por ellos como una restricción ajena al arte.

En una de sus geniales bromas orales (que lamentablemente a veces sólo se han difundido por su demoledor tono irónico), Jorge Luis Borges dijo que aunque se había topado con mexicanos, peruanos, etcétera, nunca había encontrado a ningún latinoamericano. En efecto, el nombre de nuestro subcontinente y de sus habitantes obedece más bien a una denominación conceptual que a una estrecha clasificación político-geográfica; desde esta perspectiva, puede existir Latinoamérica aunque no haya un solo individuo que, en sentido lato, pueda adjudicarse el calificativo de "latinoamericano". Ahora bien, desde el título de este ensayo es notorio que prefiero un nombre diferente: no Latinoamérica, sino Hispanoamérica. Sin entrar en polémicas lejanas a mis objetivos, básteme decir que con este término simplemente deseo aludir al nexo cultural que identifica y agrupa a todos los países americanos donde el principal medio de comunicación (no el único) es la lengua española (que en España más bien se designa "idioma castellano"). En un trance análogo, luego de mencionar que somos un continente multirracial y policultural, Carlos Fuentes opta por una solución pragmática parecida, debido a "razones literarias" que comparto:

> De allí que a lo largo de este libro no emplee la denominación "América Latina", inventada por los franceses a fines del siglo XIX para incluirse en el conjunto americano, sino la descripción más completa, Indo-Afro-Iberoamérica, o por razones de brevedad, Iberoamérica o aun, por razones literarias cuando me refiero a la unidad y continuidad lingüísticas, Hispanoamérica. Pero en todo caso, el componente indio y africano está presente, implícito (Fuentes, 1990: 10).

Una de las primeras manifestaciones de la cultura letrada donde aparece el término es la *Biblioteca Hispano-Americana septentrional* (1816), del erudito José Mariano Beristáin de Souza. De hecho, durante el siglo XIX el nombre Hispanoamérica se solía usar para aludir a la región del continente americano antes ocupada por España (aunque hasta fines del siglo Cuba y Puerto Rico siguieron siendo posesiones suyas). Con la denominación de "Latinoamérica", amoldada por la cultura francesa a fines de esa centuria, empezaron a alternar ambas posibilidades, sospecho que no siempre con conciencia plena de las razones para usar una u otra (p. e., en la actualidad las instituciones académicas de nuestros respectivos países enseñan literatura "hispanoamericana" o literatura "latinoamericana"). A excepción de "Indoamérica", las otras denominaciones posibles (Hispanoamérica, Latinoamérica, Iberoamérica) dejan fuera el componente indígena, tan importante para países como México, Bolivia, Perú y Guatemala. De igual modo, la mayoría de ellas prescinden de incluir las aportaciones con raíces africanas, determinantes para naciones como Cuba y la República Dominicana. Aunque no ignoro las disputas de carácter político e ideológico implícitas en un nombre, deseo enfatizar que frente a la dificultad para encontrar una denominación incluyente a plenitud, he asumido una actitud pragmática: como mi interés principal se centra en la narrativa escrita en lengua española durante los siglos XIX y XX en esta región, me conviene más el término Hispanoamérica. Creo que mi propia exposición, si bien discontinua, mostrará que en nuestra literatura se produce un diálogo cultural que propicia una unidad de sentido global, tanto en la generación de los textos como en su recepción crítica.

Estoy convencido de que la literatura, en cuanto arte verbal, debe examinarse a partir de su especificidad concreta: la lengua. Por ello, en este ensayo he seleccionado, para su análisis en relativo detalle, un breve corpus narrativo hispanoamericano de textos en los que, a mi juicio, se pueden percibir las propuestas estéticas que a lo largo de siglo y medio han constituido una reflexión activa (o implícita) sobre nuestra identidad. En el prólogo de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

un fecundo libro crítico, González Echevarría distingue una tendencia de la narrativa reciente: "percibo en la llamada era posmoderna actual un tipo de texto que no está animado por ansiedades sobre el origen, exento de añoranzas de identidad y aparentemente desligado de la historia, que algunos proclaman como la nueva escritura latinoamericana" (González Echevarría, 2000: 14). En efecto, cierta nueva novela, sobre todo la que se pretende ser más cosmopolita, se distancia de esos tópicos, los cuales fueron comunes a toda la cultura literaria del siglo XIX y a gran parte de la generada en el XX. Sin embargo otro sector, manifiestamente la "nueva novela histórica" (cuyos límites se ubican fuera de este ensayo), sigue labrando argumentos con esos temas, que en algunos países casi se han convertido en una moda (la cual, por cierto, de seguro se exacerbará durante las conmemoraciones asociadas al centenario general de la Independencia de las naciones hispanoamericanas y al particular de la Revolución Mexicana). En última instancia, todo texto artístico puede ser susceptible de una lectura crítica que desentrañe sus nexos, conscientes o inconscientes, con las preocupaciones sobre una identidad nacional.

Ahora bien, como la narrativa no expresa ideas sino que las "encarna" mediante situaciones argumentales desempeñadas por los personajes, me parece que la exposición de la estructura de estas obras ayudará a comprender sus propuestas. A menudo, otras disciplinas distantes de la crítica literaria han acudido al discurso literario para ejemplificar las "ideas" sobre la identidad nacional emitidas en el período; aunque esto no carece de validez (en especial puede ser productivo respecto del siglo XIX), enfatizo que aquí me interesa describir cómo las obras narrativas construyen un discurso ficcional, más o menos consciente (depende de cada caso), sobre la identidad nacional. Desde el momento en que un autor escoge un tema —regional, nacional o cosmopolita, para usar la nomenclatura común— y decide en qué género inscribir su texto, postula una propuesta sobre la tradición cultural en la que se inscribe y en la que indefectiblemente será leído.

Como adelanté desde el subtítulo de mi trabajo, en lugar de elaborar infinitas listas de obras, he preferido centrarme en un escaso pero muy significativo número de ellas, generadas en un lapso que va de los albores de las gestas independentistas a la primera mitad del siglo XX; debido a esta restricción temporal, no podré llegar a la espléndida literatura de autores como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, cuyas centrales novelas se publicaron después de ese período. En su mayoría, los textos seleccionados pertenecen a dos grandes tradiciones narrativas, la argentina y la mexicana, las cuales pueden representar las dos orillas de nuestra América. En medio de este breve itine-

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

rario se ubica una sustancial parte dedicada a la "Novela de la Revolución Mexicana", lo cual se justifica no sólo porque México es el único país de la región que en el año 2010 conmemora un doble centenario, sino sobre todo porque este subgénero produjo varias de las obras narrativas más logradas de la zona. Al final del ensayo, se efectúa un análisis de la obra narrativa de Jorge Luis Borges, cuya aparición implicó una especie de cierre y apertura de la literatura hispanoamericana, la cual se proyectó a un ámbito cultural más amplio ("universal", les gusta decir a algunos). Entre los múltiples testimonios que avalan la capital importancia de los textos borgeanos, invoco esta frase de José Emilio Pacheco: "Toda la narrativa hispanoamericana posterior a 1945 salió de Borges y su círculo [...]" (Pacheco, 1987: 114). No puede negarse el carácter hiperbólico de este dictamen, ya que, por ejemplo, el peruano José María Arguedas (1911-1969) transita por derroteros ajenos al maestro argentino, e incluso en su póstuma obra autobiográfica-novelesca, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), se distancia explícitamente de las preocupaciones culturales de índole libresca más que vital visibles en Julio Cortázar (1914-1984), quien sin duda en este punto es un heredero de Borges. Sin embargo, tampoco puede desecharse de modo absoluto la aseveración de Pacheco, porque según se constata con facilidad en nuestras distintas literaturas nacionales, ninguna de ellas es ajena al influjo de la obra borgeana (incluso a veces para rechazarla).

En fin, por todas las anteriores razones, no me propuse asumir la fútil empresa de abarcar textos narrativos de estos dilatados dos siglos (1810-2010), sino tan sólo exponer algunas líneas globales del género que arrancan con el período de la Independencia y alcanzan madurez plena siglo y medio después, con la literatura de Borges y varios de los escritores que asumen su legado (o confluyen con él desde otros caminos estéticos) para realizar, dentro de la tradición literaria hispanoamericana, lo único que él mismo consideraba que debía hacerse con una tradición: transformarla; este proceso implica, primero, una paulatina asimilación, y después una eventual diversificación artística (que en términos de los cambiantes gustos de los receptores, se entiende en primera instancia como una "superación", si bien la historia literaria demuestra que en el arte no hay superioridad alguna *per se* de una obra actual respecto de las que la anteceden).

La herencia colonial

José Joaquín Fernández de Lizardi, El Periquillo Sarniento

La famosa frase de José Martí no sólo es contundente sino también irrefutable: "El problema de la independencia no era el cambio de formas, sino el cambio de espíritu […] La colonia continuó viviendo en la república" (Martí 1985: 30). En efecto, los movimientos independentistas en la América hispana, detonantes del dilatado proceso hacia la constitución de los Estados nacionales hispanoamericanos, tuvieron que asumir la apremiante e imprescindible tarea de librarse de su "herencia colonial", según el afortunado título de un libro que desarrolla este tema (Stein 1970). En el ámbito de la lengua y de la literatura la situación no fue distinta, pues las élites criollas que concibieron y dirigieron la búsqueda de autonomía habían sido educadas dentro de la tradición peninsular, la cual implicaba, en primer lugar, la adquisición y el uso del idioma español. Esto propició una actitud ambivalente entre los liberales, quienes juzgaron de forma positiva esa herencia verbal, pero también intentaron separarse de ella, según se percibe en estas palabras expresadas en 1846 por el romántico argentino Esteban Echeverría: "El único legado que los americanos pueden aceptar y aceptan de buen grado de la España, porque es realmente precioso, es el del *idioma*; pero lo aceptan a condición de mejora, de transformación progresiva, es decir, de emancipación" (Echeverría 1991: 207). En el fondo, esta aquiescencia para recibir el legado verbal no era un acto voluntario sino una necesidad producida por una paradoja irresoluble: la anhelada independencia respecto de España debía construirse usando el instrumento lingüístico que ella misma había proporcionado (o, en su caso, impuesto) a todos los intelectuales, criollos en su gran mayoría (con contadas excepciones, como las del Inca Garcilaso en el Perú). En el extremo, hubo un vehemente rechazo a la supuesta superioridad verbal de la metrópoli, e incluso en 1837 Juan Bautista Alberdi calificó como traidores a quienes requerían la sanción española: "Los americanos, pues, que en punto a la legitimidad del estilo invocan la sanción española, despojan a la patria de una faz de su soberanía: cometen una especie de alta traición" (Alberdi 1886: 132).

En una serie de artículos publicados en 1846 por *El Comercio del Plata*, el español Alcalá Galiano atribuyó la insuficiencia literaria de Hispanoamérica al olvido de lo que él llamaba la nacionalidad de raza. Al interpretar que Galiano sugería un regreso a las tradiciones españolas, Echeverría escribió la frase que aparece como epígrafe de este ensayo: "nos parece absurdo ser español

en literatura y americano en política" (Echeverría 1991: 206), en la cual resumió el dilema artístico al que se enfrentaban los intelectuales hispanoamericanos durante la primera mitad del siglo XIX. Desde esta perspectiva, uno de los medios más asibles para alcanzar una literatura que no fuera española consistía en la asimilación de los modos de expresión emanados de las diversas realidades americanas. Por esta razón, al analizar aquí textos literarios del siglo XIX, se privilegiará cómo se sumaron a la escritura artística y literaria las manifestaciones surgidas en la efervescente oralidad de cada nación.

En el caso de México, Melchor Ocampo enunció en 1844 el sentido emancipador que debía tener la lengua. Al elaborar la que cronológicamente sería la tercera lista de mexicanismos, reivindica así el derecho de las naciones a escoger tanto sus modos de organización política como sus formas particulares de expresión: "[…] si un pueblo tiene derecho para establecer lo que mejor le plazca sobre sus creencias, sobre sus instituciones, sobre sus costumbres, es el colmo del ridículo, por no decir otra cosa, pretender que no tenga este derecho sobre los usos de su pronunciación" (Ocampo 1978: 87). *Grosso modo* podría decirse que la literatura hispanoamericana del siglo XIX trabaja en este proyecto, desde la obra fundacional, en México, de Fernández de Lizardi, cuya novela *El Periquillo Sarniento*, publicada por el autor entre 1816 y 1831, quizá sea el más espléndido testimonio de los cambios que se generaron en el proceso de transformación de la región colonial denominada la Nueva España a lo que sería el México independiente.

En cuanto al nivel verbal de esta obra, se percibe una clara escisión entre dos aspectos diferenciados. Por una parte, de acuerdo con el principio didáctico que rige todo el texto, el personaje Periquillo asume una postura normativa, por ejemplo cuando luego de citar varios casos públicos de escritura deficiente, apela a las autoridades para instaurar la escritura correcta: "¿Qué juicio tan mezquino no [se] formará un extranjero de nuestra ilustración cuando vea semejantes despilfarros escritos y consentidos públicamente no ya en un pueblo, sino nada menos que en México, en la capital de las Indias Septentrionales, y a vista y paciencia de tanta respetable autoridad, y de un número de sabios tan acreditados en todas facultades?" (Fernández de Lizardi 1982: t. I, 59). En cierto sentido, el autor hacía patente la necesidad de contar con una instancia reguladora de los usos ortográficos, una vez que la institución normativa por excelencia, la Real Academia Española de la Lengua, había empezado a perder vigencia en México después del inicio del movimiento de Independencia, que debilitó los vínculos culturales con España. Si bien la primera propuesta para fundar una Academia Mexicana de la Lengua que

supliera esta carencia se produjo en marzo de 1835, las precarias condiciones de la nueva república impidieron concretar este proyecto, el cual cristalizó hasta 1875, cuando se logró fundar la Real Academia, correspondiente de la española.

Como adelanté, la citada arenga normativa es sólo una de las posturas lingüísticas asumidas en *El Periquillo Sarniento*, porque en lo que respecta a las voces usadas por los personajes, el texto despliega una profusión y variedad ajenas a la normatividad ortográfica. En esta línea, Fernández de Lizardi renunció a regirse plenamente por los dictados peninsulares, pues introdujo palabras cuyo uso provenía de la cultura mexicana y que, por tanto, estaban ausentes de los pocos registros lexicográficos de la época; es decir, ejerció lo que podríamos denominar como mestizaje lingüístico. Algunas de estas palabras se marcaron con cursivas, de acuerdo con una decisión que ahora resulta imposible descifrar si obedecía en su totalidad a la voluntad expresa del autor o bien a costumbres tipográficas comunes en esa época. Al reflexionar sobre los procesos de difusión de *El Periquillo Sarniento*, que por fortuna mereció un número mayor de oyentes que de lectores, María Rosa Palazón enuncia una hipótesis razonable para explicar algunas de estas marcas textuales, que según ella habrían servido para indicar dónde se debía acentuar el tono al momento de ejecutar la lectura en voz alta (Palazón 2005: 40).

La versión completa de *El Periquillo*, publicada en 1831, o sea varios años después de la muerte de Fernández de Lizardi (1776-1827), incluía al final de su quinto tomo un "Pequeño vocabulario de las voces provinciales o de origen mexicano usadas en esta obra, a más de las tomadas de sus respectivos lugares"; el hecho de que el propio autor haya comenzado esa lista (completada por los impresores) delata su absoluta conciencia de estar innovando en el aspecto verbal de su obra. Aunque a veces se ha afirmado con generoso entusiasmo que quizá sea éste el primer índice de mexicanismos, por lo menos de la época independiente, conviene puntualizar que no se trata de un diccionario general, sino más bien de un breve glosario (de escasas 55 o 64 voces, dependiendo de la edición usada) dirigido a ayudar en la lectura de la novela. Asimismo, deben tenerse presentes dos restricciones metodológicas. La primera es que sólo hasta la segunda mitad del siglo XIX se desarrolló en Europa la dialectología, instrumento científico que permitió empezar a delimitar con mayor certeza el ámbito geográfico del predominio de una palabra. La segunda es que debido a la insuficiencia de los registros léxicos de la época, resulta imposible discernir siempre con exactitud cuándo un vocablo era privativo de México, así como saber si su uso se extendía a todo el territorio,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pues desde entonces el centralismo de la Ciudad de México se manifestaba en todos los niveles (nótese cómo el título del vocabulario de Lizardi alude indistintamente a "voces provinciales" o de "origen mexicano").

Por medio del análisis del "Pequeño vocabulario" pueden deducirse varios puntos. Entre ellos destaca el hecho de que algunas voces usadas en *El Periquillo Sarniento* no se registran en ese vocabulario, aunque después hayan sido catalogadas como mexicanismos; así sucede con palabras como "cursiento", "mosquearse" y "paparruchada", ausentes de ese anexo de la novela, aunque la primera aparece como mexicanismo en el vocabulario de Joaquín García Icazbalceta y las tres palabras están en el *Diccionario de mexicanismos* de Francisco J. Santamaría. En cambio, otros términos de la novela se consignan tanto en la lista de Lizardi como en la mayoría de las compilaciones de mexicanismos, por lo que no habría mayores dudas respecto de su carácter nacional. Pero tal vez desde un punto de vista literario podría considerarse superflua la inclusión de algunas de ellas en el "Pequeño vocabulario", ya que el relato mismo proporciona una clave directa para su comprensión; *v. gr*. cuando el texto aclara explícitamente el significado de "chichigua" en este pasaje: "a darme nodriza, o chichigua como acá decimos" (Fernández de Lizardi 1982: t. I, 48), con lo cual el lector deduce de inmediato la sinonimia entre la palabra castiza "nodriza" y la voz nahua "chichigua". Por otra parte, la frase deíctica "como acá decimos" marca con claridad el deseo autoral de construir su obra teniendo en mente un doble registro verbal: tanto el de España como el de México. Esto conduciría a plantearse una pregunta central: ¿para cuál de las dos orillas del Atlántico escribe Fernández de Lizardi? Considero que para ambas, ya que intenta conjuntar las expresiones mexicanas y las castizas, de tal modo que ninguno de los dos probables grupos de lectores se pierda frente a su texto.

Entre las virtudes del autor está su habilidad para construir una imagen artística de México atendiendo a la enorme diversidad social del naciente país y, sobre todo, por medio de una lengua literaria que asimila las inflexiones de carácter coloquial. De este modo, si por un lado la novela critica sin piedad los hábitos ortográficos de la época, y con ello en su afán didáctico peca un tanto de "normativa", por otro despliega una sorprendente capacidad para construir personajes que se diferencian por rasgos particulares de su habla ajenos a la norma culta de la lengua. En general, Lizardi otorga a sus protagonistas un registro verbal coherente con sus orígenes sociales. Al inaugurar una tradición literaria mexicana intermitente pero a la vez continua (y cuya culminación, más de un siglo después, será la espléndida obra de Juan Rulfo), él coloca a sus personajes narrando directamente sus peripecias, mediante un

lenguaje que si bien posee inflexiones individuales, no está excesivamente marcado; esto se puede apreciar en la siguiente cita, adjudicada a un facundo payo que relata a Periquillo las desventuras que lo han llevado a compartir la cárcel con él:

> —Pues sí, señor; yo la enamoré y la regalé y le rogué, y tanto anduve en estas cosas que, por fin, ella quijo que no quijo se ablandó y me dijo que sí se casaría conmigo; pero que cuándo, porque no fuera el diablo que yo la engañara y se le juera a hacer mal obra. Yo le dije que qué capaz que yo la engañara, pues me moría por ella; pero que el casamiento no se podía efetuar muy presto, porque yo estaba probe más que Amán y el señor cura era muy tieso, que no fiara un casamiento si el diablo se llevara a los novios, ni un entierro aunque el muerto se gediera ocho días en su casa; y ansina, que si me quería, me esperara tres o cuatro meses mientras que levantaba mi cosecha de maíz que pintaba muy bien y tenía cuatro fanegas tiradas en el campo.
>
> Ella se avino a cuanto yo quije, y ya dende ese día nos víamos como marido y mujer, según lo que nos queríamos. Pues una noche, señor, que venía yo de mi milpa y le iba a hablar por la barda como siempre, divisé un bulto platicando con ella, y luego luego me puse hecho un bacinito de coraje… (Fernández de Lizardi 1982: t. I, 404).

En el ejemplo anterior, las particularidades fonéticas, transcritas con una grafía directa, de ningún modo implican dificultades de comprensión para el lector, quien con facilidad identifica la palabra "mal" pronunciada. Por ejemplo, la reducción popular mexicana del grupo consonántico "kt" a "t" en "efetuar", o la metátesis de "pobre" presente en "probe"; asimismo, el problema de cómo representar la aspiración de la "s" típica de algunas zonas de México se resuelve por medio de la "j" en "quije". A estos recursos se añaden elementos que han adquirido un alto valor expresivo en México, como la enfática duplicación del adverbio en "luego luego", que en el lenguaje coloquial significa "de inmediato" o "sin dilación alguna".

Son muchos los ejemplos que podrían aducirse para mostrar cómo negocia Fernández de Lizardi, desde el ámbito literario y lingüístico, la transición entre su herencia colonial y la nueva nación independiente, pero creo que basta con los anteriores para exhibir las dubitaciones presentes en *El Periquillo Sarniento*, cuya propensión moralizante y didáctica propicia una postura verbal normativa que, por fortuna, se cumple más en las expresiones del narrador en tercera persona que en las emitidas directamente por sus vivos personajes.

Civilización y barbarie

Esteban Echeverría, El matadero

El romántico argentino Esteban Echeverría (1805-1851) escribió *El matadero* en Talas, provincia de Buenos Aires, entre 1839 y 1840, poco antes de emprender el exilio hacia Colonia, Uruguay, debido al cada vez más sanguinario clima de represión impuesto por el dictador Juan Manuel de Rosas, mencionado en el texto con su autodenominación oficial de "el Restaurador" (de las leyes). Debido a su fuerte ataque contra Rosas, gobernador de la poderosa Provincia de Buenos Aires y ministro de Asuntos Exteriores de la entonces Confederación Argentina (la nación moderna se consolidó en 1880), resultaba muy riesgoso que el manuscrito se difundiera, por lo que permaneció inédito hasta 1871, cuando gracias a la labor de rescate emprendida por Juan María Gutiérrez, fervoroso discípulo de Echeverría, se publicó en la *Revista del Río de la Plata*. Además de la obvia intención ideológica del autor, signada por un momento coyuntural de la historia argentina en que los anhelos liberales de democracia se percibían cada vez más lejanos, es probable que él haya tenido una relativa conciencia de la ruptura cultural que el texto podría implicar en el medio intelectual porteño (si bien, como es típico entre los escritores, no era la obra por la cual él pensaba pasar a la posteridad).

Como ha reiterado la crítica, genéricamente *El matadero* es un texto ambiguo, en donde coexisten múltiples intenciones de escritura, que van desde lo político e ideológico (discurso político, testimonio social, prédica moralizante) hasta la presencia de varias formas literarias; *grosso modo*, se trata de un escrito a caballo entre un cuadro de costumbres y un relato más o menos moderno, como se aprecia de inmediato en su estructura bimembre: una primera parte eminentemente estática y descriptiva, seguida por una sección donde varios personajes caracterizados desempeñan acciones específicas hasta llegar a un clímax. Como sabemos, en Hispanoamérica la evolución literaria no se produjo de manera cronológica y sucesiva, dentro de un esquema en el que las diversas corrientes y escuelas se fueran sustituyendo una a otra paulatinamente; este rasgo es visible en *El matadero*, donde hay elementos de raigambre romántica, por ejemplo su argumento maniqueísta, con un héroe aislado que sufre casi estoicamente los embates de un mundo brutal y hostil; pero también está activa una tendencia realista como lo es el costumbrismo (que en cierto sentido podría considerarse como una etapa exacerbada del

realismo), e incluso el naturalismo, al cual acude el autor en sus descripciones del violento ámbito seleccionado.

En el arranque del texto, antes de empezar a contar lo que llama "historia", el narrador enuncia su intención de distanciarse de los antecedentes culturales españoles. Con una sutil ironía a veces olvidada por la crítica y que propicia algunos de los mejores pasajes de *El matadero*, escribe: "A pesar de que la mía es historia, no la empezaré por el arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes, como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América, que deben ser nuestro prototipo. Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por no ser difuso" (Echeverría 1986: 91). Así pues, declarar que se ejerce un modo de expresión ajeno a los prototipos españoles es más importante que exponer las razones de esa actitud disidente en la escritura.

En el plano ideológico, el texto se construye mediante recurrentes contrastes, la mayoría de ellos muy explícitos, entre el grupo político de los federales de Rosas, entonces en el poder, y el de los unitarios, cuyos mejores representantes estaban ya exiliados. Por ello se alude reiteradamente a la Iglesia como institución, pues mientras los unitarios, en un afán democrático y modernizador fundado en su doctrina liberal, apoyaban el laicismo, los federales encabezados por Rosas construyeron una alianza utilitaria con la Iglesia, a tal grado que en los documentos oficiales se hablaba de la "Santa Federación". Al inicio se describe la terrible escasez de ganado para el consumo regular de los habitantes de Buenos Aires en el período de la cuaresma, debido, entre otras razones, a una inundación. Como en la realidad histórica Rosas fue un hábil y populista gobernante, en la ficción él ordena que a toda costa se traiga ganado al matadero, lo cual evitará que estalle una revuelta popular, riesgo latente por la enorme inquietud de la población ante la escasez de su principal alimento. Precisamente en vísperas del viernes de Dolores entran al matadero cincuenta cabezas de ganado, la primera de las cuales se ofrece a Rosas, acción que motiva este comentario irónico del narrador: "Es de creer que el Restaurador tuviese permiso especial de su Ilustrísima para no abstenerse de carne, porque siendo tan buen observador de las leyes, tan buen católico y tan acérrimo protector de la religión, no hubiera dado mal ejemplo aceptando semejante regalo en día santo" (Echeverría 1986: 98).

Para completar el cuadro, se describen en detalle los rasgos físicos del matadero, identificando tanto a sus actores principales (el juez, los carniceros, etcétera) como a la masa amorfa de gente común del pueblo que a diario pulula ahí: "El espectáculo que ofrecía entonces [el matadero] era animado y

pintoresco aunque reunía todo lo horriblemente feo, inmundo y deforme de una pequeña clase proletaria del Río de la Plata" (Echeverría 1986: 98). Como señala con certeza Ghiano (1968: 83), la selección de este ámbito implicaba ya una actitud innovadora, pues el costumbrismo en boga, en particular el español, solía desechar de sus representaciones la miseria y sus fealdades, debido a que su público receptor, perteneciente en su mayoría a lo que ahora designaríamos como una clase media, prefería temas familiares a sus vivencias cotidianas y, claro está, no tan desagradables.

Quizá el ambiguo sentimiento del narrador, en el que conviven la atracción y el rechazo, se aprecie mejor si comparamos *El matadero* con un registro coetáneo. En su obra *South America and the Pacific*, publicada en Londres en 1838, el viajero inglés Campbell Scarlett no deja dudas sobre la terrible sensación que le causa el matadero porteño: "Hoy fui con varios oficiales a ver la escena más repugnante de todas: la matanza de bueyes en el mercado. El cuadro de Hogarth sobre las últimas etapas de la crueldad no sobrepasa este espectáculo" (*apud* Romero 1983: 47). La referencia no podría ser más significativa: Scarlett construye una figura hiperbólica recordando a sus lectores británicos un elemento cultural familiar, las descomunales y crudas representaciones pictóricas de Hogarth, para implicar que las escenas del matadero las superan ampliamente (¡horror de horrores!). En suma, es obvio que Scarlett no se siente ni siquiera mínimamente atraído por el espectáculo.

En su descripción del ambiente y de los asistentes al matadero logra el texto algunos de sus mejores pasajes y, sobre todo, los de mayor repercusión en la cultura rioplatense. Por ejemplo, cuando "la chusma" intenta aprovechar el barullo para robar algún trozo de carne, el narrador en tercera persona transcribe algunas expresiones directas emitidas por los anónimos participantes, como ésta: "—Che, negra bruja, salí de aquí antes que te pegue un tajo— exclamaba el carnicero" (Echeverría 1986: 101). Tanto la expresión coloquial "che" como el voseo argentino visible en "salí" consuman el afán de la generación del 37, a la cual pertenecía Echeverría, por fomentar formas lingüísticas propias, alejadas de las normas estipuladas por la Academia Española, según indiqué en la sección anterior. El texto destaca todavía más si se piensa que, en general, esos afanes innovadores se quedaban en la mera intención:

> La lucha contra el casticismo, repetido afán de los jóvenes [de la generación del 37], quedó casi siempre en el plano teórico; su desenfado verbal no suele

> pasar de los errores que alimentó una pobre educación idiomática. Proyectos de libertad creadora que no alcanzaron a encarnarse en la Buenos Aires del 37, y que sólo lograría Echeverría en *El matadero*, el único texto comparable con los grandes libros sarmientinos del destierro (Ghiano 1968: 70).

Asimismo, estos rasgos poseen una importancia fundacional para la literatura argentina posterior, ya que en *El matadero* "se cumple precozmente la invasión de oralidad, característica fundamental de la narrativa [argentina] del siglo XX" (Fleming 1986: 78). Sin embargo, conviene matizar que el propio narrador se prohíbe transcribir algunas de las expresiones comunes en ese medio: "Oíanse a menudo, a pesar del veto del Restaurador y de la santidad del día, palabras inmundas y obscenas, vociferaciones preñadas de todo el cinismo bestial que caracteriza a la chusma de nuestros mataderos, con las cuales no quiero regalar a nuestros lectores" (Echeverría 1986: 102); sospecho que a un lector actual le encantaría conocer cuáles fueron las palabras omitidas por el narrador. Debido a esta actitud restrictiva declarada en el texto, es imposible discernir si las expresiones incompletas o los puntos suspensivos con que se cortan algunas palabras soeces, p. e. "Hi de p… en el toro" (Echeverría 1986: 104) obedecen a esa primigenia decisión autoral, o bien son producto del pudor verbal de Gutiérrez al editar el texto varios decenios después de que éste fue redactado.

Resulta curioso que en medio de este ambiente degradado se presente la comparación de tipo clásico más nítida del texto; en una dramática y terrible secuela narrativa (cuando al perseguir a un toro se cercena accidental y brutalmente con el lazo la cabeza de un niño), se describe así a unas miserables viejas, quienes por cierto simbolizan la importancia que la raza negra tenía en la zona: "Unas cuantas negras achuradoras, sentadas en hilera al borde del zanjón, oyendo el tumulto se acogieron y agazaparon entre las panzas y tripas que desenredaban y devanaban con la paciencia de Penélope, lo que sin duda las salvó, porque el animal lanzó al mirarlas un bufido aterrador, dio un brinco sesgado y siguió adelante perseguido por los jinetes" (Echeverría 1986: 105-106). Finalmente, en medio de la algarabía de una colectividad sedienta de sangre, el animal es atrapado y degollado, luego de lo cual se comprueba que, contra la reglamentación oficial, se trataba de un toro y no de un novillo.

El matadero está compuesto por pequeñas anécdotas que si bien se suman paulatinamente, aparecen enlazadas por un núcleo central: el espacio del matadero. Por ello la persecución y sacrificio del toro sirve como antecedente

imprescindible para que el texto culmine con el relato más significativo. Apenas consumado el sacrificio del toro en medio de la exaltación colectiva, alguien percibe en lontananza una imagen extraña a ese medio:

> Mas de repente la ronca voz de un carnicero gritó: —¡Allí viene un unitario!— y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea.
> —¿No le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero.
> —Perro unitario.
> —Es un cajetilla.
> —Monta en silla como los gringos (Echeverría 1986: 108).

Y la cascada de improperios, que delatan prejuicios políticos derivados de diferencias de clase, continúa. Más allá de las evidentes posturas ideológicas, los insultos endilgados contra el joven representan una mentalidad popular dicotómica, según la cual la otredad siempre implica lo extraño o lo extranjero, por lo general amenazantes. Así, de las injurias contra la filiación política del joven (no simpatiza con los federales porque lleva patilla en forma de U, no trae la divisa color punzó de ese bando, ni guarda luto por la viuda de Rosas), se pasa a los calificativos que aluden a una forma de vida (es un "cajetilla", es decir, alguien muy atildado en su forma de vestir) o a unos orígenes (monta a caballo como gringo [extranjero] y no como criollo). Previsiblemente, la anécdota de la persecución y ejecución del toro se repetirá, *mutatis mutandis*, en este joven, quien es atrapado por Matasiete, el matarife más famoso entre el populacho, y luego sometido a múltiples vejaciones hasta que muere arrojando sangre a borbotones por la boca.

En el momento en que empieza la descripción del sufrimiento del joven, el tono del texto cambia notablemente. En primer lugar, el narrador acude a frases hechas, semejantes a las usadas desde una concepción vulgar de la literatura que, no obstante, se siente a sí misma elevada, como: "Era éste un joven como de veinticinco años, de gallarda y bien apuesta persona […]" (Echeverría 1986: 109), "Atolondrado todavía, el joven fue, lanzando una mirada de fuego sobre aquellos hombres feroces […]" (109), "Sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita […]" (111), etcétera. Asimismo, desaparece el sutil y logrado tono irónico previo, el cual es sustituido por enunciaciones del narrador que revelan iracundia, como ésta: "¡Qué nobleza de alma! ¡Qué bravura en los federales! Siempre en pandilla cayendo como buitres sobre la víctima inerte"

(Echeverría 1986: 110); en síntesis, el narrador no muestra ahora las cosas en tono irónico, sino que enjuicia con acritud y de forma directa.

Pero tal vez el cambio más perceptible se registre en los diálogos, pues hay un contraste irreductible entre el estilo directo y coloquial con que hablan los miembros del matadero y el tono grandilocuente con que se expresa el joven culto, quien pese a estar viviendo una situación muy dramática, parece estar recitando un parlamento escolar de arenga cívica. Por ejemplo, cuando el juez del matadero se dirige al joven, éste —quien antes ha llamado "sayones" a sus adversarios y luego les endilga reiteradamente la única ofensa que conoce: "infames"—, le contesta así:

—¿Tiemblas? —le dijo el juez.
—De rabia, porque no puedo sofocarte entre mis brazos.
—¿Tendrías fuerza y valor para eso?
—Tengo de sobra valor y coraje para ti, infame (Echeverría 1986: 111).

Y el joven no deja de "actuar" ni siquiera cuando el juez, al ver su estado de excitación, pide un vaso de agua para él: "—Uno de hiel te haría yo beber, infame" (Echeverría 1986: 112), es la respuesta que obtiene este ofrecimiento. Con razón Fleming opina: "Frente al actor mudo que se personifica en la acción (Matasiete), el joven unitario no ahorra parrafadas (ni el narrador descripciones y opiniones sobre su persona) consiguiéndose un héroe de cartón piedra, inverosímil como persona y desleído como personaje […] todo en él es impostación y utilería" (Fleming 1986: 75). Sin embargo, Fleming también señala que más que un personaje, el joven es todavía un héroe hiperbólico del romanticismo, es decir, un arquetipo al servicio de una idea. Desde esta perspectiva podría deducirse que el autor real, Echeverría, no encontró una mejor manera de ilustrar sus propias ideas en el texto narrativo: en el martirio del joven unitario (porque no se trata sólo de un sacrificio), estaría representado el casi seguro destino de alguien capaz de defender sus ideas a costa de arriesgar la propia vida. Aunque *El matadero* no muestra ninguna lucha política directa, sí reafirma los ideales absolutos de libertad de acción y pensamiento. Por ello en un pasaje medular del relato aparece un diálogo escindido entre el juez y el joven; lo llamo "escindido" porque evidentemente cada uno habla desde una postura moral e ideológica inconciliable con la del otro:

—¿Por qué no traes divisa?
—Porque no quiero.

—¿No sabes que lo manda el Restaurador?
—La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres.
—A los libres se les hace llevar a la fuerza.
—Sí, la fuerza y la violencia bestial. Ésas son vuestras armas, infames. El lobo, el tigre, la pantera también son fuertes como vosotros. Deberíais andar como ellos en cuatro patas. […]
—¿Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína?
—¡Porque lo llevo en el corazón por la Patria, por la Patria que vosotros habéis asesinado, infames! (Echeverría 1986: 112-113).

Y si acaso hubiera el riesgo de que la intención autoral no fuera descodificada correctamente, varias veces el narrador enfatiza el sentido metonímico de todo el relato. Así, cuando en su descripción general del matadero exhibe a unos jóvenes que se disputan a cuchilladas el derecho a poseer una tripa robada a un carnicero, extiende, por metonimia, esta situación a todo el país para dictaminar: "Simulacro en pequeño era éste del modo bárbaro con que se ventilan en nuestro país las cuestiones y los derechos individuales y sociales. En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita" (Echeverría 1986: 103). Con esta figura retórica remite Echeverría a un estadio de los países hispanoamericanos, en el cual no estaba instituida una legalidad que permitiera dirimir los conflictos individuales y sociales mediante instituciones que aplicaran leyes justas (anhelo que lamentablemente se diluye cada día más en nuestras realidades inmediatas).

Con este mismo propósito se redacta el cierre del texto, discursivo y no argumental, cuando una vez culminado el sacrificio del joven unitario, el narrador enfatiza su objetivo ideológico: "Llamaban ellos [los carniceros degolladores] salvaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero" (Echeverria 1986: 114). No deja de ser curioso que si bien el narrador rechaza tajantemente las acusaciones de salvajismo (*i. e.* barbarie) endilgadas contra su grupo político, no renuncia a usar esa misma categoría cuando replica que los verdaderos salvajes son los federales. Al elaborar este cierre metonímico, Echeverría cifra la identidad de la nación, al menos en el plano político, dentro de los hábitos del matadero, con lo cual emite un mensaje inconfundible: la nación argentina es entonces un matadero.

De lo anterior se deduce que *El matadero* se estructura a partir de la ya tradicional división dicotómica de civilización y barbarie, cuya formulación completa y precisa se debe a otro disidente del gobierno de Juan Manuel de Rosas: Domingo Faustino Sarmiento, quien desde su exilio chileno publicó en 1845 su *Facundo: civilización o barbarie*; en el subtítulo, Sarmiento deseaba cifrar lo que, desde su visión, era la disyuntiva que afrontaba la naciente Argentina (y, por extensión, todos los emergentes países hispanoamericanos), lastrada por la barbarie en su camino a la anhelada civilización, la cual se traduciría en alcanzar la modernidad visible en el mundo occidental. En el caso del texto de Echeverría, obviamente la civilización está representada por el anónimo joven unitario, cuyo rechazo casi instintivo de todo lo que implica el caudillo Rosas, empezando por su negativa a portar la divisa color punzó que identifica a los federales, motiva su muerte en el brutal ambiente del matadero. Como correlato de ello, también se forja una imagen del latente conflicto entre la urbanidad civilizada y la barbarie rural, porque el matadero se ubica en los límites de la ciudad, donde ésta se aventura ya al campo:

> En el relato de Echeverría, el matadero es un espacio de penetración de lo rural en lo urbano, una orilla (como diría luego Borges) que, en vez de separar, comunica a la ciudad con la llanura: por lo tanto, un espacio abierto a la invasión rural del santuario urbano. Si la Argentina es una sociedad ruralizada, el matadero es la campaña bárbara peligrosamente cercana: trae el mundo rural a la ciudad (Sarlo y Altamirano 1991: 25).

El matadero ilustra uno de los conflictos más típicos de Hispanoamérica durante todo el siglo XIX (el cual, por cierto, quizá todavía no ha sido solucionado del todo). Según Jitrik, el texto incluye la disputa entre "un mundo fáctico, de acción, que ejerce una fascinación rechazada, y un mundo cultural que se trata de levantar ineficazmente" (Jitrik 1967: 199). Esta misma idea podría expresarse en otros términos: se trata del repetido dilema de los intelectuales hispanoamericanos, quienes utópicamente intentan conciliar la terrible pero a veces fascinante realidad percibida en la nación y el proyecto de modernidad y progreso (en este caso liberal) que desean para ella, anhelos enunciados siempre desde los parámetros de la cultura letrada.

De la oralidad a la escritura

Manuel Payno, Los bandidos de Río Frío

Entre 1888 y 1891, el escritor mexicano Manuel Payno (1820-1894), quien entonces residía en Europa (primero en España y luego en Francia), escribió *Los bandidos de Río Frío*, obra monumental en todos los sentidos del término, tanto por sus más de dos mil páginas como por la multiplicidad de tramas que desarrolla. Aunque los datos exactos sobre la difusión de esta novela son escurridizos, es probable que haya circulado primero por partes, mediante sucesivos folletines impresos en Barcelona, pues en el capítulo final el autor alude al enojo de algunos lectores por el hecho de que él hubiera interrumpido temporalmente su relato. Haya sido difundida o no como folletín, sin duda la novela apelaba a un recurso proveniente de este género: el suspenso, que permite dejar pendiente un relato e intercalar otro, siempre manteniendo el interés del lector. No es casual que Payno escribiera su obra en España, donde la novela de folletín había alcanzado éxito, gracias al ingreso a la cultura letrada de un buen número de artesanos y obreros, cuyo nuevo poder adquisitivo les permitía comprar las entregas periódicas; éstas tenían un precio más asequible, debido al creciente mercado editorial y al avance en los procesos industriales de impresión.

En su edición como libro, los dos tomos de la novela, en cuya portada no se consigna el año exacto, fueron lanzados en Barcelona bajo el heterogéneo subtítulo de "Novela naturalista, humorística, de costumbres, de crímenes y de horrores". En ella, el autor, identificado simplemente como "Un ingenio de la corte", quiso compendiar el panorama social, cultural, político y lingüístico del México decimonónico que había conocido. Payno rememora ese período nacional desde una distancia no sólo geográfica sino temporal, pues media un largo lapso cronológico entre el momento de escritura de la obra y sus referentes de carácter histórico. Por ejemplo, el título alude al caso de un militar cercano al presidente Santa Anna: el coronel Juan Yáñez, quien luego de un largo proceso judicial, fue ejecutado en 1839 por haberse valido de su privilegiada posición para comandar una inclemente banda de ladrones y asesinos (cualquier semejanza con el presente es una mera coincidencia, cortesía de la realidad más que de la voluntad del autor). Pero éste es sólo un eje de la novela, en la cual se entrecruzan infinidad de tramas y protagonistas. Sospecho que la nostalgia de Payno por su lejano país exacerbó ese afán costumbrista, porque la historia de la cultura mexicana no registra ninguna novela que

abarque tan variados estratos socioculturales y que describa en detalle tantos usos y costumbres; a tal grado es visible esta fructífera intención totalizadora que, con su característico humor, Carlos Monsiváis, al enumerar la vasta tipología de personajes que intervienen en *Los bandidos*, dice: "Y sólo se quedaron fuera de la novela los de los siglos anteriores o venideros" (Monsiváis 2006: 302). Aclaro que cualquier seguidor del estilo de Monsiváis (no todos los lectores tienen por qué serlo) deducirá que esta broma implica un homenaje a Payno, como se confirma en otra cita más abajo.

Los bandidos de Río Frío no concitó la recepción entusiasta de sus primeros comentaristas, pero sí triunfó entre el público general. Poco benevolentes al juzgar las aptitudes literarias del autor, de hecho algunos críticos se limitaron a destacar la riqueza léxica de la novela, sobre todo por su abundante cantidad de mexicanismos (incluidos de inmediato en el diccionario de García Icazbalceta que después sería la base del famoso diccionario de Santamaría). Como señala Margo Glantz, la "novela tuvo que esperar largo tiempo antes de ser aceptada por la crítica, y sólo a principios del siglo XX algunos escritores eminentes empezaron a elogiarla; por ejemplo, Federico Gamboa" (Glantz 2000: 9). No obstante este primer proceso de reivindicación, a mediados del siglo XX Castro Leal emitió un lapidario dictamen sobre el lenguaje y el estilo de la novela: "La prosa de Payno es, a pesar de todos sus mexicanismos, pobre de léxico, y poco variada en recursos sintácticos: casi no conoce más medio de aglutinación del párrafo que la conjunción copulativa" (Castro Leal 1945: xi). Más ponderado y certero, en cambio, me parece el juicio de un contemporáneo nuestro: Carlos Monsiváis, quien sagazmente invoca la probada eficacia narrativa del texto, además de que enfatiza su sorprendente vigencia, tanto en su lenguaje como en la realidad que representa de modo literario: "Hay [en *Los bandidos de Río Frío*] eficacia narrativa, descripciones magníficas, riqueza sociológica, personajes memorables y, desde la perspectiva de los lectores mexicanos (casi todo su público), la sensación —cultural, lingüística, política— de arraigo en el universo a fin de cuentas conocido: vocablos de más o de menos, el idioma es muy reconocible y, así varíen extraordinariamente las situaciones en el campo simbólico, continúan casi intocadas las alianzas entre el poder y el delito" (Monsiváis 2006: 311-312). Por mi parte me pregunto si acaso la pretendida pobreza retórica denunciada por Castro Leal no podría endilgarse también a la prosa de otro grande de nuestra historia literaria: Bernal Díaz del Castillo; creo que en ambos casos, los autores optaron por un narrador que mediante su aparente impericia retórica exhibe su sorpresa frente a un universo desbordante y que es *per se* inabarcable.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Ahora bien, en el "Prólogo del autor" con que abre *Los bandidos*, Payno describe su objetivo central en estos términos:

> De los recuerdos de la triste historia del coronel Yáñez y de diversos datos incompletos, se ha formado el fondo de esta novela; pero ha debido aprovecharse la oportunidad para dar una especie de paseo por en medio de una sociedad que ha desaparecido en parte, haciendo de ella, si no pinturas acabadas, al menos bocetos de cuadros sociales que parecerán hoy tal vez raros y extraños […] (Payno 2000: t. 1, 23).

Así pues, pese a la ostentosa portada, en la que inicialmente se califica a la novela como "naturalista", sin duda la corriente literaria dominante en ella es el costumbrismo. Por ello resulta un tanto extraño que una obra de esa índole se haya divulgado primero entre el público español, el cual apenas comprendería muchos de los referentes culturales y lingüísticos del texto (si por fortuna lo atraía una trama tan local y abigarrada). En el fondo, con su obra Payno se enfrentó al más antiguo problema epistemológico: cómo hacer que los otros, en este caso los españoles, comprendieran referencias que no derivaban de una experiencia vital compartida, pues como dice el narrador de "El Aleph" en un trance análogo: "Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten" (Borges 1996: t. I, 624). En primer lugar, sospecho que el contacto directo de Payno con España sirvió para atenuar previas y denigratorias alusiones suyas a esa cultura, como había hecho en *El hombre de la situación*, novela de 1861 donde el peninsular Fulgencio García viaja a la Nueva España por sugerencia de su padre, quien le aconseja: "No hay que llorá: te va a México a cogé oro y plata. Tan luego como llegue, si el señor virrey te lo permite, va mirando donde pisa; la piedra que veas de oro, te la guardas; la de plata la deja pa lo criado y lo marinero" (Payno 1984: 16).

La dificultad epistemológica a la que se enfrentó el autor rebasa, obviamente, el aspecto lingüístico, pero en este nivel se manifiesta de modo más patente. Por ejemplo, resulta imposible saber qué se imaginaba un lector español de fines del siglo XIX al ver el retrato de una humilde casa mexicana: "amueblada con cuatro o cinco buenos petates, un tinajero, varios tecomates y guajes, dos metates, cántaros, cazuelas y ollas de barro, ayates y chiquihuites" (Payno 2000: t. 1, 47). Para paliar inconvenientes de este tipo, Payno decidió —quizá en consulta con su editor— añadir al texto narrativo dos elementos complementarios: *a)* una serie de notas a pie de página, explicando

cuestiones históricas, geográficas y lingüísticas de México; *b)* una breve lista final o glosario de voces mexicanas que, se argumentaba, no eran todavía adoptadas por la Real Academia Española. Aunque no está claro cuál fue el criterio para ubicar una información lingüística en una nota a pie de página acompañando al texto o bien en la lista final, me atrevo a postular la hipótesis de que ambos elementos corresponden a distintos estadios del proceso de escritura e impresión: así, postulo que las notas a pie de página fueron formuladas para servir en cada entrega parcial de la novela con el formato de folletín; en cambio, la lista final fue sumada después, es decir, cuando todas las entregas individuales se juntaban para armar un volumen unitario.

El glosario consta de escasas 66 voces con su respectiva explicación. Me temo que algunas de ellas serían una delicia para los actuales lexicógrafos profesionales, como cuando se afirma que las "tortillas" son una "Especie de galletas que se hacen con el maíz"; y aunque luego se proporciona en detalle el proceso de su elaboración, la entrada culmina con una descarada frase chovinista: "Es una especialidad en México, y que constituye el alimento principal de la clase indígena y de la gente pobre, y mucho más sano que las diversas preparaciones que hacen con el maíz, los campesinos en Italia y en algunas partes de España" (Payno 2000: t. 2, 720).

Debido a las estrechas dimensiones de esta lista, así como por su carácter de glosario separado del resto de la obra, tal vez sea más productivo centrarse en las notas a pie de página. Éstas tampoco son muy copiosas para una obra de tal magnitud, pero sí aportan indicios del tipo de referencias que el autor consideraba ajenas a los lectores no familiarizados con la cultura mexicana. Aunque muchas notas aclaran el sentido de palabras extrañas al dialecto peninsular, esto no se hace de forma sistemática, pues hay mexicanismos sin comentario alguno, mientras que en otros la información semántica sólo se ofrece después de que la palabra ha aparecido por vez primera.

Con frecuencia, las notas se limitan a esclarecer el significado concreto de un sustantivo. Así, la frase: "Una fue a buscar chinguirito" (Payno 2000: t. 1, 106) es completada por una acotación donde se consigna que "chinguirito" es el: "Aguardiente de caña, compuesto con alumbre y agua. Es casi veneno". La acumulación en un mismo párrafo de términos desconocidos para el receptor complica el proceso, como sucede en un pasaje relacionado con el cruel Evaristo (cabe destacar, por cierto, que su incapacidad para distinguir individualmente a los indígenas que trabajan con él lo induce a designarlos a todos con el nombre de José); la lista de los hábitos alimenticios que él desea imponer al infortunado aprendiz de su taller de ebanistería es la siguiente: "Por la ma-

ñana pilón de atole y un pambacito blanco; a medio día su escamocha, y en la noche otro pilón de atole y los mendrugos de pan que sobren" (Payno 2000: t. 1, 165); si bien en una nota se explica que el "pilón" era una: "Moneda muy pequeña de color que ya no existe. El peso duro tenía 128 pilones", también podrían haber implicado dificultades de lectura "atole", "pambacito" e incluso "escamocha". A lo largo del texto no se indica cuál es el significado de la primera palabra. La segunda sólo se entiende muchas páginas después, cuando aparece la frase "un trozo de pambazo" (Payno 2000: t. 1, 248), cuyo segundo término se define así en una apostilla al texto: "Pan de figura oblonga hecho con harina común o salvado, que es más barato y consume la gente pobre en México". La voz "escamocha", de presencia reiterada en el texto, no merece ninguna aclaración, quizá porque el lector español podía haber reconocido una variante de "escamocho" (como lo registra el *DRAE*), término usado para referirse a las sobras de la comida.

De los ejemplos anteriores se deduce que uno de los motivos recurrentes de *Los bandidos de Río Frío* es la comida. En efecto, el narrador se demora con deleite en la descripción de los manjares consumidos por los estratos sociales elevados, aunque tampoco desdeña aludir a las limitaciones de los depauperados, como sucede en la divertida secuencia narrativa donde la guapa frutera Cecilia es insultada por un grosero pretendiente, quien en una carta le propone contratarla como cocinera en la hacienda de su padre, burda estratagema para que en realidad se convierta en su "querida" (según se diría en el lenguaje popular). Cecilia, que en la terminología decimonónica es una mujer "honrada y decente", se siente muy ofendida, por lo que contesta por escrito a su despreciable enamorado, ofreciéndole también trabajo e incluso un salario mejor: "Don Pioquinto: si tiene usted hambre puede venirse [a ayudarme] de mozo a acarrear fruta a la plaza, y le daré a usted ocho pesos cada mes, un real diario de ración, y le pagaré, además, la comida en los Agachados" (Payno 2000: t. 1, 422); la ironía extrema de este pasaje sólo se comprende a cabalidad leyendo la nota descriptiva sobre el tipo de comida que se expedía en los "Agachados": "Así se llamaban los puestos de comida que había en el Callejón de Tabaqueros. Los manjares eran las sobras y desechos de las casas que vendían las cocineras, y calentaban, revolvían y recomponían las vendedoras" (Payno 2000: t. 1, 122).

En otros pasajes, las notas remiten a un elemento específico de la cultura española que permite descifrar una frase abstrusa, o bien comparan referentes culturales de México y España. Por ejemplo, cuando un personaje con una retórica limitada acude a una comparación popular para lisonjear a Cecilia

diciéndole que sus labios "parecen dos jitomates" (Payno 2000: t. 1, 202), una nota especifica: "En México, tomate se llama al pequeño, de color y cáscara verde, y jitomate al encarnado" (Payno 2000: t. 1, 202). Como medida precautoria, esporádicamente se indica tanto el sentido de una palabra en México como su distinto significado y registro cultural en el español hablado en ambas orillas del Atlántico; así, en la nota anexa a la frase "Almorzaremos, chula" (Payno 2000: t. 1, 175), se explica el uso afectuoso de "chula" en México como "bella, hermosa, bonita", luego de ello se añade esta prevención, debido a una de las acepciones de esa palabra en la Península: "En algunas provincias de España no se puede pronunciar esta palabra; es casi un insulto decirle a una mujer chula". Por último, este mismo tipo de notas propicia comparaciones más concretas entre ambas realidades. Cuando uno de los personajes declara así sus preferencias en la comida: "Ya sabes, a mí me gustan las enchiladas picantes y la sangre de conejo" (Payno 2000: t. 1, 170), a pie de página se puntualiza que la "sangre de conejo" es el: "Pulque compuesto con azúcar y tuna colorada, higos chumbos, como le llaman en España". Pero apenas enunciada esta concisa definición, la vena chovinista de Payno lo impele a afirmar la supuesta superioridad del fruto mexicano sobre el español: "Se producen las tunas en Andalucía, pero nunca tan azucaradas, grandes y de variedad de colores y aun de sabor como en México" (Payno 2000: t. 1, 170).

Fiel a la tendencia costumbrista de *Los bandidos*, a veces el narrador de la novela se dispersa en su intento por explicar el sentido de una palabra de uso muy local, como sucede cuando detalla los orígenes de la simpática frutera Cecilia, quien:

> Era hija de una *trajinera*, y esta palabra necesita una especial explicación. Las lagunas del valle de México y los canales de Chalco, de la Viga y otros, son surcados por embarcaciones, todavía en el estado que tenían cuando Hernán Cortés peleó con sus bergantines en estos sitios pintorescos y memorables. Las chalupas, angostas y largas, pueden apenas contener una persona sentada o de pie, remando, pero con la condición de guardar perfecto equilibrio, pues el menor movimiento hace volcar la ligerísima embarcación, que parece más bien hecha para regatas. La canoa común es de dos popas planas, de modo que corta el agua y gobierna con dificultad. Sus dimensiones son comunes y sirve para conducir carga. Las trajineras son ya otra cosa, es como si dijéramos los navíos de tres puentes de esta primitiva marina […] La popa y la proa de las trajineras vienen cargadas

> de pilones de azúcar, tercios de panocha y piloncillo, de millares de naranjas y limas y de racimos de plátanos. Como estas producciones son de la tierra caliente, suelen estar acompañadas de alacranes, de mestizos, del fabuloso escorpión y alguna que otra culebra que, buscando calor o leche, si alguna pasajera va amamantando algún chiquillo, le hace compañía toda la noche (Payno 2000: t. 1, 196).

He extendido esta cita para dejar un testimonio fehaciente del estilo usado por el narrador en tercera persona que controla el argumento, quien procede de forma acumulativa, por círculos concéntricos que si bien no siempre se dirigen a un fin unitario, contienen una cantidad de información impresionante. En el caso anterior, es curioso constatar que después de ese largo e informativo periplo, el narrador olvida decir algo elemental: que Cecilia es hija de una "trajinera" sólo en sentido figurado, porque su madre había sido dueña de un navío conocido con esa denominación; es decir, en una típica metonimia popular, el nombre del objeto se aplica al propietario de éste.

Además de la información incluida en las notas a pie de página o en el glosario final, el propio narrador en tercera persona proporciona el significado de algunas frases de uso muy coloquial en México, lo cual demuestra la excelente capacidad de Payno para identificar cuáles expresiones son propias del pueblo. Cuando Evaristo, el personaje más vil de la novela, piensa en deshacerse de su mujer, el narrador explica el sentido de dos verbos populares dicotómicos y complementarios:

> En todo el camino pensó la manera de deshacerse de Casilda, y lo que primero le vino a las mientes para lograrlo, fue lo que nuestros hombres del pueblo llaman *aburrirla*. Son las dos maneras de tratar a las mujeres que, aunque con distintas formas, usan también los ricos, los bien educados y los nobles: *quererla* y *aburrirla*. Cuando uno de nuestros leperitos dice a quererla, es completo. En la calle van abrazados, en la casa no se separan y rebozos, y zapatos, y pulque, y almuerzos, y pellizcos con cariño, y el jarabe, el aforrado y el *malcriado* en las canoas de Santa Anita, y gastar con ella hasta el último medio del jornal. Cuando se trata de aburrirlas es otra cosa: pleito por la comida; pleito por un cabo de vela; por la camisa que no está bien planchada; y una cachetada un día y una patada en la cintura otro, y además malentendidos, porque el jornal lo gastan en la calle y exigen los alimentos como si diesen dinero para comprarlos (Payno 2000: t. 1, 142).

De hecho, con este tipo de explicaciones generales (tanto para el público mexicano como para el peninsular), se reconoce que los destinatarios últimos de la novela no pertenecen a los estratos bajos de la sociedad mexicana, cuyos miembros, amén de no saber leer y escribir, no necesitarían una descripción del significado de dos verbos que de seguro les serían familiares.

He calificado a Evaristo como el más vil de los personajes de la novela porque después de "aburrir" a Casilda, logra casarse con la humilde y trabajadora Tules, a quien acaba por asesinar y destazar mediante el uso de sus instrumentos de carpintería. Esta brutal noticia llega hasta Europa, donde un diario parisino, *El Gorro de Dormir de Dantón*, la retoma para inventar una denigrante y excesiva crónica, titulada "Salvajería mexicana", donde se añaden datos supuestamente omitidos por los diarios mexicanos; según la traducción del narrador:

> El bárbaro esposo y el desnaturalizado hijo [en realidad era un inocente huérfano], después de haber descuartizado a la infeliz mujer, cortaron los pedazos más gordos de sus pantorrillas, hicieron un guisado con esa sustancia venenosa que llaman *chile*, que en el idioma bárbaro de los *metis* (mestizos) quiere decir *Salsa del diablo*, y se sentaron tranquilamente a cenar ese horrible manjar, digno de esa raza degradada española que puebla el rico continente de Colón. Hechos como éste, propios de los caníbales, no deben quedar sin castigo.
>
> La Francia, que marcha siempre a la cabeza de la civilización, y que conquistó en 93 la libertad del mundo, no debe dejar sin escarmiento esta barbarie y [debe] apresurarse a enviar buques de guerra con sus compañías de marina de desembarco, y si encuentra resistencia, bombardear para escarmiento las poblaciones situadas en la mesa central de los Andes y reducirlas a cenizas, que en ello ganará la humanidad. De esta manera la Francia se hará amar y extenderá en esos lejanos países los beneficios de la civilización (Payno 2000: t. 1, 235).

Con esta magistral parodia del discurso periodístico sensacionalista, Payno construye una hábil e irónica hipérbole que sirve para desnudar los fundamentos de la clasificación dicotómica de civilización y barbarie, usada peyorativamente en el siglo XIX para aludir a nuestras naciones (cuya ubicación geográfica, por cierto, suele ser ignorada en Europa, como lo atestigua el hecho de que el redactor parisino pida bombardear la meseta de los Andes). El texto desenmascara las endebles bases de los ímpetus invasores europeos, que en nombre de una difusa humanidad cuya representación se adjudican, esgrimen cualquier pretexto para

encubrir con un supuesto discurso civilizador sus aviesos fines de dominio, derivados de una ideología imperialista y no de un afán benéfico. Medio siglo después de la enunciación narrativa de Esteban Echeverría en *El matadero*, Payno no sólo supera las categorías clasificatorias de civilización y barbarie, sino que las desmonta irónicamente para exhibir su inoperancia y sus falsos fundamentos.

Ante la imposibilidad de seguir desgranando los numerosos ejemplos de la novela, deseo completar este recorrido —necesariamente breve y discontinuo— intentando valorar la capacidad creativa de Payno en este nivel verbal que ha sido el eje de mi exposición. Para ello acudo a Mariano Azuela, quien al comentar la obra de Luis Inclán, elabora esta graciosa comparación, en la que invierte los referentes culturales comúnmente aplicados en Occidente: "Suele negarse que el lenguaje popular tenga real valor como expresión del alma de nuestro pueblo. Evidentemente para el que no conoce a nuestras clases bajas ni sus locuciones, tiene tanto de expresivo como puede tenerlo la lengua griega para el indígena que vende chichihuilotitos fritos" (Azuela 1947: 66). Más allá de que Payno haya compartido o no la idea romántica de que una nación posee un alma nacional visible en sus expresiones verbales populares, es obvio que los variados registros de los personajes demuestran su extraordinaria capacidad creativa; en última instancia, en el ámbito lingüístico su novela opera de modo paralelo a los otros niveles que la constituyen, pues proporciona una inmensa cantidad de información que, gracias a su intención totalizadora, nos permite reconstruir literariamente nuestro pasado. Por todo ello acaso no sea absurdo concluir que con *Los bandidos de Río Frío*, Payno escribió la mejor historia del siglo XIX mexicano que hasta ahora poseemos.

La narrativa de la Revolución Mexicana

Como uno de los motivos centrales de este volumen es conmemorar reflexivamente el centenario de la Revolución Mexicana, un espacio destacado de este ensayo se dedicará a la "Novela de la Revolución Mexicana", término que se acuñó paulatinamente y cuyo éxito avasallador a veces propicia que se olvide que presenta ambigüedades de distinta naturaleza.

Casi toda la historia cultural mexicana del siglo XX está cruzada por el concepto clasificatorio "Novela de la Revolución Mexicana", cuya exitosa aceptación (sobre todo comercial) se consolidó en 1960, cuando aparecieron los dos volúmenes de la antología *La novela de la Revolución Mexicana*, proyecto propuesto por Berta Gamboa de Camino y culminado por Antonio Castro Leal, quien en

una breve nota aclara que ella, recientemente fallecida, era la mejor preparada para la empresa, porque durante muchos años había enseñado ese tema en la Escuela de Verano de la UNAM. También Castro Leal afirma que dejó intactos los comentarios redactados por Berta Gamboa; ignoro a qué se refiere, pues tanto la introducción general a cada volumen, como las notas sobre los autores y el útil material anexo (índice de nombres y lugares, vocabulario y bibliografía general) se presentan al amparo de su firma.

No sabemos cuáles fueron las obras seleccionadas originalmente por Berta Gamboa, pero sí que Castro Leal modificó y completó la lista para ofrecer al lector un amplio espectro de producción narrativa correspondiente a un período de más de treinta años, desde *Los de abajo* (El Paso, Texas, 1915), de Mariano Azuela, hasta *La Escondida* (1947), de Miguel N. Lira. Los autores del primer volumen fueron: Mariano Azuela (*Los de abajo*, *Los caciques* [México, 1918] y *Las moscas* [México, 1918]); Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente* [Madrid, 1928] y *La sombra del Caudillo* [Madrid, 1929]); José Vasconcelos (*Ulises criollo* [México, 1935]); Agustín Vera (*La revancha* [San Luis Potosí, 1930]), y Nellie Campobello (*Cartucho* [México, 1931] y *Las manos de mamá* [México, 1937]). Los del segundo volumen: José Rubén Romero (*Apuntes de un lugareño* [Barcelona, 1932] y *Desbandada* [México, 1934]); Gregorio López y Fuentes (*Campamento* [Madrid, 1931], *Tierra* [México, 1932] y *¡Mi general!* [México, 1934]); Francisco L. Urquizo (*Tropa vieja* [México, 1931]); José Mancisidor (*Frontera junto al mar* [México, 1953] y *En la rosa de los vientos* ([México, 1941]); Rafael F. Muñoz (*¡Vámonos con Pancho Villa!* [Madrid, 1931] y *Se llevaron el cañón para Bachimba* [México, 1931]); Mauricio Magdaleno (*El resplandor* [México, 1937]) y, finalmente, Miguel N. Lira (*La Escondida* [México, 1947]). Un lector atento de estas obras —algunas de las cuales ya forman parte del canon de la narrativa mexicana del siglo XX, mientras otras están injustamente olvidadas— concluirá que las diferencias entre ellas son tan significativas como los paralelos que permitieron al antólogo conjuntarlas. Además, son notables ciertas ausencias, por ejemplo las de José Revueltas, Agustín Yáñez y Francisco Rojas González, por sólo nombrar a algunos escritores (aunque en algunos casos esto podría explicarse por la imposibilidad de conseguir los derechos de edición, como se verá más abajo). En el arranque del prólogo, Castro Leal expone el principio general que guió su antología:

> Por novela de la Revolución Mexicana hay que entender el conjunto de obras narrativas, de una extensión mayor que el simple cuento largo, inspiradas en las acciones militares y populares, así como en los cambios políticos y

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> sociales que trajeron consigo los diversos movimientos (pacíficos y violentos) de la Revolución que principia con la rebelión maderista, el 20 de noviembre de 1910, y cuya etapa militar puede considerarse que termina con la caída y muerte de Venustiano Carranza, el 21 de mayo de 1920 (Castro Leal 1991, I: 17).

Si bien el concepto "Novela de la Revolución" ha desempeñado una labor discriminadora en la historia de la literatura mexicana, exhibe una notoria deficiencia, ya que se basa en una clasificación temática que no considera rasgos formales, como se deduce del impreciso criterio del antólogo, a quien, justo es reconocerlo, sería excesivo adjudicarle la responsabilidad absoluta de haber fijado un rubro tan abarcador. En este sentido, resulta más equilibrado decir que él tan sólo sintetizó una tendencia surgida en la crítica literaria durante la década de 1920, la cual a la postre organizó un corpus textual canonizado como un género dentro de la cultura mexicana, aunque en sentido estricto no lo es. Por ello convendría someter a revisión este concepto, tanto para explicar históricamente su difusión como para superar algunas de las limitaciones culturales que implica.

En cuanto al estrecho principio que rige la compilación, me interesa detenerme en dos aspectos, entre varios otros susceptibles de análisis. En primer lugar, el período clasificatorio de la antología es fácilmente rebatible; usando el ejemplo del *Ulises criollo* de José Vasconcelos, por lo menos la mitad del texto no cumple con el requisito de referirse a las "acciones militares y populares" originadas en la Revolución, ni tampoco a las derivadas de ésta, ya que el relato empieza con la niñez del autor y recorre las diversas etapas de su vida hasta llegar al asesinato de Madero. Asimismo, la perspectiva temporal asumida dejaría fuera la novela *Al filo del agua* (1947), en la que Agustín Yáñez utilizó ficcionalizó magistralmente los antecedentes de la Revolución en un anónimo pueblo de los Altos de Jalisco (aunque esta exclusión podría obedecer a una dificultad práctica, pues Castro Leal menciona que la antología se preparó "con las limitaciones impuestas por los derechos literarios adquiridos ya por otros editores" [Castro Leal 1991, I: 13]).

Un segundo punto, más sustancial, es que no obstante la heterogeneidad de los textos incluidos, el antólogo no se interroga sobre las divergencias formales entre éstos; al trazar el eje temático de la Revolución Mexicana se limita a dividirlos en cuatro rubros: *a)* novela de reflejos autobiográficos; *b)* novela de cuadros y de visiones episódicas; *c)* novela de esencia épica, y *d)* novela de afirmación nacionalista. Obviamente, se trata de una taxonomía insostenible,

pues no depende de rasgos clasificatorios uniformes y excluyentes; por ejemplo, nada impide que una obra sea, al mismo tiempo, de "reflejos autobiográficos" y de "afirmación nacionalista". Al seleccionar el *Ulises criollo*, Castro Leal no repara en su irreductible distancia respecto de lo que tradicionalmente había constituido la categoría "novela"; aquí cabría aclarar, para no incurrir en un absurdo anacronismo, que aunque todavía no se adoptaba la expresión "autobiografía" (porque eso es el *Ulises criollo*), la función inicial de la crítica es distinguir los rasgos de las obras para después nombrarlos. De hecho, desde la aparición del *Ulises criollo* en 1935, se percibió su carácter mixto. Así, Alberto J. Pani, a quien Vasconcelos agrede bajo el poco velado nombre ficticio de Pansi, intenta refutar al año siguiente las acusaciones generadas por su comportamiento poco ético durante la asonada de febrero de 1913 que encumbró al traidor Victoriano Huerta contra el gobierno legítimo de Madero; su libro reivindicatorio se titula *Mi contribución al nuevo régimen (1910-1933)*, pero tiene un subtítulo descriptivo en el que califica el género usado por su opositor: *(A propósito del "Ulises Criollo", autobiografía del licenciado don José Vasconcelos)* [Cvltura, México, 1936]. En su alegato, Pani se refiere a la obra de Vasconcelos como "novela autobiográfica", término híbrido que es síntoma de las dificultades genéricas suscitadas por el texto entre sus primeros lectores.

En el proceso de recepción del *Ulises criollo* hubo dos operaciones simultáneas que sirvieron para clasificar (y asimilar) la obra. Primero, desde sus orígenes se habló de ella como "novela" sin reparar en sus diferencias respecto de los escritos que habían constituido esta categoría; según ha expuesto Sylvia Molloy (1996) desde una perspectiva teórica y analítica, el discurso crítico no podía alcanzar la distinción genérica de "autobiografía", mientras el corpus de textos de carácter autobiográfico se siguiera leyendo simple y llanamente como si se tratara de novelas. Conforme nuestra historia literaria fue adoptando el uso de la heterogénea categoría "Novela de la Revolución Mexicana", se sumaron a ella los libros autorreferenciales de Vasconcelos, según se aprecia en la breve nota de presentación de Castro Leal para la antología: "Las narraciones de Vasconcelos relativas a la Revolución Mexicana son dos: *Ulises criollo* y *La tormenta*, que presentan la novela de su vida dentro del cuadro histórico que se abre con la caída de Porfirio Díaz y se cierra con la muerte de Venustiano Carranza... [*Ulises criollo*] Es la novela de su propia vida, contada en primera persona, como tantas otras" (Castro Leal 1991, I: 538). Sorprende que él no haya discutido esta última afirmación, pues si bien muchas novelas clásicas son contadas en primera persona aparentemente autorreferencial, carecen de la validación externa propia de una autobiografía; ilustro

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

esto con el caso de la serie autobiográfica de Vasconcelos, donde el autor con libertad hace uso de la ficción para dar cualquier dato proveniente de su vida íntima, pero no puede inventar que fue declarado ganador de las elecciones presidenciales de 1929, porque los receptores saben que no fue así. En fin, la lectura desviada del *Ulises criollo* primó hasta que Jorge Aguilar Mora, en su fecundo ensayo sobre la cultura de la Revolución (1990), diferenció claramente entre novela y autobiografía. A mi modo de ver, la renuencia a aceptar esta distinción delata dos posturas distintas, no necesariamente excluyentes. Por una parte, un extraño temor fundado en el prejuicio de creer que una "autobiografía" posee un estatuto literario de menor calidad que una "novela", a lo cual se podría replicar que la definición genérica de un texto es independiente de su valoración estética (es decir, en principio una autobiografía es tan "literaria" como una novela). Por otra parte, quienes reivindican las autobiografías por su carácter referencial o histórico, suponen que éste disminuiría si se destacaran sus rasgos ficticios; se trata, empero, de elementos combinables, pues gracias a las posibilidades artísticas, un texto puede contener a la vez ficción literaria y testimonio histórico (conviene añadir, entre paréntesis, que no hay ningún registro historiográfico "verdadero" al que un texto literario deba guardar fidelidad, lo cual refuta cualquier lectura ingenua del ahora popular género de la novela histórica).

Entre los múltiples y variados factores que propiciaron la difusión y aceptación del concepto "Novela de la Revolución Mexicana", deseo destacar uno fundamental: la imperiosa necesidad que tuvieron los regímenes posrevolucionarios de legitimarse, los cuales precisamente habían emanado de ese movimiento. Uno de los medios para lograr esto es el desarrollo de lo que Eric Hobsbawm nombra, de acuerdo con la siguiente idea general, "tradiciones inventadas":

> Probablemente, no hay ningún tiempo ni lugar por el que los historiadores se hayan interesado que no haya vivido la "invención" de la tradición en este sentido. Sin embargo, hay que esperar que sea más frecuente cuando una rápida transformación de la sociedad debilita o destruye los modelos sociales para los que se habían diseñado las "viejas" tradiciones, produciendo otros nuevos en los que esas tradiciones no puedan aplicarse, o cuando esas viejas tradiciones y sus portadores y promulgadores institucionales se convierten en insuficientemente adaptables y flexibles, o son de algún modo eliminados: en resumen, cuando se producen cambios lo bastante amplios y rápidos en la oferta o en la demanda (Hobsbawm 2002: 11).

En cuanto período histórico y social de gran trascendencia, la Revolución Mexicana propició una rápida transformación de la sociedad, lo cual debilitó o destruyó las antiguas tradiciones, entre ellas las culturales. Por ello el discurso oficial se propuso cubrir ese vacío; por ejemplo, en la década de 1920 el gobierno organizó reuniones con representantes de todos los estados del país para escoger lo que ahora llamamos trajes típicos nacionales; la vestimenta del charro, personaje oriundo de Jalisco, y la de la china poblana constituyen una "tradición inventada", fácilmente distinguible en el hecho de que pertenecen a dos regiones que ni siquiera son contiguas. En cuanto al ámbito literario, quizá no haya en la cultura occidental un fenómeno semejante al de México, donde un proceso histórico prestó directamente su denominación para calificar una tendencia narrativa. En el caso hipotético de que el término "Novela de la Revolución Mexicana" no hubiera triunfado, varios de los textos incluidos en esta corriente se asimilarían ahora a la cada vez más exitosa denominación de "Novela histórica"; estoy seguro, por ejemplo, de que *La sombra del Caudillo* cumple a cabalidad con los rasgos generales que la crítica ha asignado a este subgénero.

Ahora bien, una vez enunciadas estas precisiones (o precauciones) generales, debo añadir que el corpus textual del género es muy abundante y, por ende, inabarcable en un ensayo crítico de estas dimensiones. Por ello, en esta sección he escogido tres de las novelas más distintivas, tanto por su representación imaginaria de la Revolución como por sus consecuencias artísticas para la narrativa mexicana (e hispanoamericana) del siglo XX.

Mariano Azuela, Los de abajo

El 3 de enero de 1914, en plena efervescencia de la lucha fratricida y revolucionaria entre constitucionalistas y federales, Federico Gamboa —ese "hombre de otros tiempos, hombre ya sin tiempo" como lo definió agudamente Alfonso Reyes (1960: 215) para segregarlo de los miembros de su generación— pronunció una conferencia sobre la novela mexicana donde, luego de reivindicar el género y de revisar sus relativos logros en México, concluía con tono a la vez anhelante y profético: "Hoy por hoy, la novela apenas si se permite levantar la voz. Muda y sobrecogida de espanto, contempla la tragedia nacional que hace más de tres años nos devasta y aniquila […] La novela, de luto ya, como el país entero, recordando pasadas calamidades, conociendo la vitalidad increíble de esta tierra adolescente y mártir, confía y espera" (Gamboa 1914: 26-27).

Ni Gamboa ni ninguno de los miembros de la élite intelectual podía sospechar que a fines de ese mismo año se gestaría la renovación del género. Lo insólito es que este cambio no se produjo desde la centralizada cultura de la Ciudad de México, ni como parte de la actividad literaria del momento, a la que dramáticamente Reyes calificó como un acto de "heroicidad" (Reyes 1960: 215), sino en medio del cotidiano combate armado. En efecto, a fines de 1914 el oscuro villista Mariano Azuela (1873-1952) empezó a recabar, desde la doble marginalidad de su profesión de médico y de su origen provinciano, los datos que le servirían para estructurar *Los de abajo*, novela cuya primera versión apareció por entregas entre octubre y diciembre de 1915 en *El Paso del Norte*, desconocido periódico de El Paso, Texas, que llevaba el simbólico nombre alusivo a la puerta de salida hacia los Estados Unidos (todavía hasta hace unos pocos años, los campesinos mexicanos solían cantar con nostalgia, recordando su abandono del país natal por razones económicas, "Paso del Norte, qué lejos te vas quedando", refiriéndose a la zona fronteriza que ahora se llama Ciudad Juárez).

Si bien a fines de 1915 apareció en esa ciudad una edición de *Los de abajo* en forma de libro, la obra fue ignorada hasta diciembre de 1924, cuando en una famosa polémica provocada por un comentario de Julio Jiménez Rueda sobre el "afeminamiento" de la literatura mexicana, Francisco Monterde dirigió la atención hacia Azuela, a quien definió como "el novelista mexicano de la Revolución […]" (Monterde 1973: 13), tajante juicio que fue impugnado por algunos de sus coetáneos, como parte de una polémica cultural cuya secuela inmediata fue la publicación de la novela en 1925, mediante cinco cuadernillos de *El Universal Ilustrado* que llegaron a un público más amplio. Así pues, a causa de su tardía difusión —un retraso de casi un decenio—, la influencia inicial de *Los de abajo* en el desarrollo de la narrativa mexicana debe datarse hacia la mitad de la década de 1920.

Hay ya pertinentes estudios sobre la recepción del libro (Ruffinelli 1996), pero a mi entender aún no se ha dilucidado cabalmente esta doble (y quizá irresoluble) paradoja: primero, que un texto atacado por su deficiente forma literaria, haya instituido de manera magistral el prestigioso género "Novela de la Revolución Mexicana"; segundo, que pese a ser una obra tan crítica de las raíces y frutos de la Revolución, forme parte de un canon de la cultura mexicana avalado por los regímenes herederos de ese movimiento bélico. Aunque ambos aspectos están estrechamente unidos, por razones expositivas comenzaré hablando del último.

Quizá para los primeros lectores el rasgo más perceptible de *Los de abajo* fue su visión ambigua y más bien negativa de la Revolución, lo cual suscitó

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

que el candente debate sobre sus méritos girara alrededor de este eje: ¿es la obra una fiel representación del conflicto armado?; es decir, su legitimidad se discutía con base en elementos temáticos e ideológicos. En el primer caso, se destacaba su valor testimonial, como hizo el propio Monterde al reivindicar la obra: "Quien busque el reflejo fiel de la hoguera de nuestras últimas revoluciones tiene que acudir a sus páginas" (Monterde 1973: 13). Por su parte, desde una perspectiva ideológica, Victoriano Salado Álvarez, en su ensayo "Las obras del doctor Azuela" —con cuyo irónico título desea denigrar al autor por su profesión no literaria—, asegura que Azuela abomina de la Revolución, pues a partir de su novela "neta y francamente nihilista" (Salado Álvarez 1973: 23) se concluye que el movimiento ha sido inútil. Ataques como éste se nutrieron de la postura ambivalente sobre la Revolución asumida por Azuela.

En efecto, en la novela hay posturas encontradas respecto de los móviles y de los frutos de la Revolución. En principio, se dibuja el movimiento armado al menos como un acto epifánico de búsqueda de justicia, según se aprecia en las palabras de su protagonista Demetrio Macías, cabecilla de los rebeldes, cuando explica al curro Cervantes por qué entró en la Revolución:

> —¿De veras quiere irse con nosotros, curro?… Usté es de otra madera, y la verdá, no entiendo cómo puede gustarle esta vida. ¿Qué cree que uno anda aquí por puro gusto?… Cierto, ¿a qué negarlo?, a uno le cuadra el ruido; pero no sólo es eso… Siéntese, curro, siéntese, para contarle.¿Sabe por qué me levanté?… Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha priesa, preparando la yunta para las siembras… (Azuela 1996: 40).

Como se ve, Macías formula su ingreso en la Revolución no como resultado de una lucha colectiva fundada en una ideología, sino como secuela de una disputa personal con un cacique de la zona, contra quien no pasa de lanzar "una escupida en las barbas por entrometido" (Azuela 1996: 42). No se trata, pues, de una reivindicación semejante a los ideales de "Tierra y Libertad" enunciados por Zapata, pues el argumento de Azuela se desarrolla entre Jalisco y Zacatecas, donde la población de rancheros, mestiza y escasamente indígena, está constituida sobre todo por pequeños propietarios rurales. La cultura oral y popular del protagonista se "enriquece" por medio de la educación pragmática que le imparte el curro Cervantes, joven culto y

urbano que entra en las fuerzas revolucionarias por interés económico, luego de haber desertado del ejército federal como venganza de una afrenta personal que le infirió un militar de rango superior al suyo. Él es quien, después de escuchar el relato de Macías, reformula la lucha de éste en demagógicos términos políticos:

> —Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución. Mentira que usted ande por aquí por don Mónico, el cacique; usted se ha levantado contra el caciquismo que asola toda la región. Somos elementos de un gran movimiento social que tiene que concluir por el engrandecimiento de nuestra patria. Somos instrumentos del destino para la reivindicación de los sagrados derechos del pueblo. No peleamos por derrocar a un asesino miserable [Victoriano Huerta], sino contra la tiranía misma. Eso es lo que se llama luchar por principios, tener ideales (Azuela 1996: 43).

Y aunque aquí Cervantes se está dirigiendo a su interlocutor, al final de su perorata él se suma a un "nosotros" que lo convierte en revolucionario, con los mismos derechos que todos los demás; mediante esta estrategia, busca su legítima inclusión en los futuros beneficios del movimiento armado, como se percibe en su insistencia para que Macías obtenga una posición que le reporte pingües utilidades materiales. La primera reacción de éste luego de escuchar el discurso del curro es significativa, pues comenta a uno de sus subalternos: "—Si vieras qué bien explica las cosas el curro, compadre Anastasio" (Azuela 1996: 43). Por ello Rama opina: "El testimonio de Azuela es más crítico del intelectual que del jefe revolucionario, introduciendo un paradigma que tendrá larga descendencia, el que además se abastece de un lugar común del imaginario popular: es la admiración indisimulable por la capacidad del intelectual para manejar el instrumento lingüístico […]" (Rama 1984: 171).

En contraste con la hipócrita participación del curro Cervantes, son los famosos personajes Alberto Solís y Valderrama quienes expresan, dentro de la amplia gama de caracteres de *Los de abajo*, un espíritu revolucionario más noble y éticamente elevado; el primero de ellos dice de forma sintética: "—¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie!"; el segundo: "—¡Amo la Revolución como al volcán que irrumpe! ¡Al volcán porque es volcán; a la Revolución porque es Revolución!" (Azuela 1996: 71 y 128). No obstante, Solís, en quien puede estar cifrado el *alter ego* del propio Azuela,

enuncia de forma certera las dudas que le suscita el futuro, cuando haya acabado la lucha armada: "—Lástima que lo que falta no sea igual. Hay que esperar un poco. A que no haya combatientes, a que no se oigan más disparos que los de las turbas entregadas a las delicias del saqueo; a que resplandezca diáfana, como una gota de agua, la psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!…" (Azuela 1996: 71).

Sin embargo no es necesario aguardar a que la tormenta amaine para percibir lo que Solís llama "la psicología de nuestra raza", pues el texto también exhibe las acciones bárbaras y sanguinarias que cometen muchos de los personajes (incluso, aunque en menor grado, el héroe popular Demetrio Macías, cuya conducta desinteresada cambia en el desarrollo de la trama, en parte por la nociva influencia de los consejos del curro Cervantes). El clímax de esta barbarie está representado en el Güero Margarito, cuya crueldad extrema se manifiesta fuera de las acciones bélicas. Por ejemplo, cuando atrapan a un federal, debido a que no hay ningún árbol ni poste de telégrafo para colgarlo, el Güero Margarito simula dispararle un tiro al corazón, pero después se le ocurre una tortura mayor: afirma que lo llevará como su "asistente" y lo obliga a caminar amarrado, sin comer ni beber, por lo que al final muere de cansancio e inanición, dramático suceso que sólo provoca este sarcástico comentario del Güero: "—¡Qué bruto soy!… ¡Ahora que lo tenía enseñado a no comer!…" (Azuela 1996: 108).

Como señala muy bien Ruffinelli con base en estos disímiles elementos de la novela:

> En verdad, *Los de abajo* tiene dos facetas simultáneas: muestra las luchas populares, incluidas sus tribulaciones, sus contradicciones y dolores, frente a un caciquismo feroz que sólo trocaría su condición por la de una burguesía no menos impiadosa. Y cuenta también cómo la "barbarie" del pueblo frustró, si existía alguna posibilidad, su camino al triunfo y al verdadero dominio de clase (Ruffinelli 1994: 71).

Por su parte, Jiménez de Báez, luego de analizar la significación de los personajes de la novela, concluye marcando los parámetros de la propuesta ideológica elaborada por Azuela: "Con economía simbólica admirable *Los de abajo* muestra la grandeza y la caída del movimiento revolucionario en los límites de la conciencia posible de las fuerzas agrarias, la ausencia de un saber colectivo y de un liderato intelectual suficientemente integrado, y la consecuente escisión nuclear nacional que se reproducirá en el nuevo gobierno"

(Jiménez de Báez: 1992: 872). En síntesis, la imagen artística sobre la Revolución derivada del argumento de la novela no es, de ningún modo, monolítica, positiva y uniforme, sino profundamente crítica y escéptica. Como dice con agudeza Carlos Fuentes, de este modo Azuela "impidió que la historia revolucionaria, a pesar de sus enormes esfuerzos en ese sentido, se nos impusiera totalmente como celebración épica" (Fuentes 1996: xxix).

De hecho, desde sus orígenes como escritor Azuela ejerció una crítica social que si bien se exacerbó con el desencanto sufrido al triunfo de la Revolución, se percibe ya en *Andrés Pérez, maderista* (1911), donde juzga acremente el oportunismo de los cobardes que se declaran seguidores de Madero hasta que éste ha triunfado. Así, a lo largo de sus textos dirigió un inalterable ataque contra las deshonestas costumbres de los funcionarios posrevolucionarios. Tan persistente fue esta actitud que en un ensayo de 1945 sobre la génesis y recepción de *Los de abajo*, el autor reitera y actualiza una acusación:

> Cuando a raíz del triunfo de la Revolución señalé con absoluta claridad y energía la aparición de una nueva clase de ricos, los falderillos que recogen las migajas de la mesa me ladraron, señalándome como reaccionario. Mi culpa, si culpa puede llamarse, consiste en haber sabido ver entre los primeros lo que ahora todo el mundo está mirando y de haberlo dicho con mi franqueza habitual, como consta en mis novelas de entonces (Azuela 1960a: 1099).

El marcado deíctico de la frase "lo que *ahora* todo mundo está mirando" no deja lugar a dudas: el autor considera que el presente que vive en 1945 es producto de una Revolución que sólo benefició a personas deshonestas y sin verdaderos ideales revolucionarios (como el curro Luis Cervantes de su novela). Conjeturo que debido a esta inquebrantable actitud crítica, la lenta canonización de la obra principal de Azuela no implicó el correlativo y glorioso ingreso del autor en las instituciones oficiales, hecho común cuando el Estado mexicano desea premiar la lealtad de los intelectuales o intenta neutralizar su disidencia. Así lo demuestra, por ejemplo, el tardío Premio Nacional de Literatura entregado a Azuela en 1950, poco antes de su muerte, acaecida dos años después. En el acto de recepción del premio, además de pronunciar las diplomáticas palabras de agradecimiento, él aprovechó la oportunidad para interpretar el galardón como un tácito reconocimiento a la libertad de expresión (y de disidencia) que él representaba: "Pero, en mi concepto, este premio tiene además una significación que trasciende más allá de lo meramente personal. Se le concede a un escritor independiente, y esto equivale a reconocer

en todo su alcance la libertad de pensamiento y la libre emisión de las ideas que le van aparejadas. Es decir, ese derecho por el que los mexicanos venimos luchando desde la consumación de nuestra Independencia" (Azuela 1960b: 1287). No obstante esta actitud aguerrida, el escritor asume una postura intelectual honesta, pues también reconoce que no ha sufrido la censura directa del gobierno en sus labores intelectuales:

> En ocasiones hice la crítica acerba de la Revolución; mejor dicho, la autocrítica de nuestra Revolución, ya que tomé parte activa en ella con el entusiasmo de mis mejores años […] muchas veces tuve necesidad de decir, de gritar lo que yo pensaba y sentía, y de no haberlo hecho así me habría traicionado a mí mismo. No todos comprendieron esta actitud mía y a menudo fui censurado por ello. Por fortuna sí me comprendieron los que a mí me importaban más, los revolucionarios auténticos e íntegros. He de proclamarlo muy claro y muy alto: ninguno de los gobiernos emanados de la Revolución estorbó jamás la publicación de mis escritos ni me tocó nunca en mi persona (Azuela 1960b: 1287-1288).

Para poder limar y asimilar la visión negativa de Azuela, los miembros relacionados con los grupos en el poder omitían hablar de la acre censura social presente en su obra. Por ello el discurso oficialista prefería enfatizar la importancia del autor en la definición del carácter mexicano, punto en el que no había ninguna duda. En última instancia, la novela ganó su lugar en el canon de la cultura mexicana no sólo por sus virtudes artísticas, sino sobre todo porque uno de sus rasgos, su carácter eminentemente mexicano, concordó con el exacerbado discurso nacionalista impulsado por los sucesivos gobiernos posrevolucionarios.

"Muerto el perro, acaba la rabia", afirma lacónicamente un sabio refrán popular. Cuando Azuela falleció, el 1 de marzo de 1952, se convirtió, al igual que cualquier héroe muerto, en una figura pasible de múltiples manipulaciones. En mayo de ese mismo año, la "Rama de escritores y periodistas" del gobernante Partido Revolucionario Institucional organizó en el Palacio de Bellas Artes un acto oficial en memoria suya, al cual, estoy seguro, él se habría rehusado; en esa ocasión, Salvador Reyes Nevares asestó un discurso cuyo título no requiere mayor comentario: "Lo mexicano en Azuela". Creyente fervoroso y oportunista en la heroicidad de sus próceres, el gobierno culminó este reconocimiento oficial con el entierro de Azuela en la entonces llamada Rotonda de los Hombres Ilustres (hoy Rotonda de las Personas Ilustres). Esta

ridícula institución, concebida por el Estado decimonónico mexicano y creada por decreto del presidente Sebastián Lerdo de Tejada en 1872, se reactivó durante los gobiernos emanados de la Revolución, los cuales necesitaban legitimaciones simbólicas.

Una vez descrito este itinerario de disidencia, conviene subrayar que Azuela representa un caso excepcional precisamente porque se distancia de las comunes transacciones orquestadas con habilidad por el Estado mexicano para neutralizar a los miembros de la "ciudad letrada", como los designaría Rama, quien afirma que desde el Porfiriato y pasando luego por los gobiernos posrevolucionarios de Carranza y Obregón, se conjugaron dos fuerzas que se buscaban: "el ansia de los letrados para incorporarse a la *ciudad letrada* que rodeaba al poder central […] y el ansia de éste para atraerlos a su servicio, obtener su cooperación y hasta subsidiarlos, prolongando una áulica tradición colonial que se había empezado a disolver en muchos otros países" (Rama 1984: 121).

En su vertiente artística, la indiscutida "mexicanidad" de Azuela asumió diversas expresiones. En 1935, Mauricio Magdaleno destacó la pertenencia del autor a una tradición literaria iniciada por Lizardi y continuada por Inclán, Cuéllar y Delgado; esta postura culminó veinte años después con una hiperbólica afirmación de José Mancisidor, quien resumió así el legado de su antecesor: "Nosotros, los novelistas llamados "de la Revolución", podemos decir que todos procedemos de *Los de abajo*, de Mariano Azuela" (Mancisidor 1957: 3). Para aquilatar los alcances de esta frase ditirámbica, cabe recordar que quien la pronunció había intentado refutar la negativa visión de Azuela sobre el movimiento revolucionario, como se percibe en *La rosa de los vientos* (1940), novela de Mancisidor sobre la que su autor dice: "No: la Revolución no había sido sólo hurto, rapiña, anarquía […] Yo no caí en el error de darle a mi novela una salida derrotista. El último capítulo de ella es una promesa" (Mancisidor 1957: 3). Dentro de su reflexión temática y descriptiva de *Los de abajo*, Magdaleno atribuye a Azuela una función fundamental que concuerda con el discurso nacionalista impulsado con vigor por los sucesivos gobiernos legitimados por la Revolución: "En la novelística de Azuela, por primera vez, nos asomamos a respirar el aire nuestro" (Magdaleno 1973: 60); curiosamente, estas palabras se parecen a las dichas años atrás por Salado Álvarez respecto de *La Calandria*, de Rafael Delgado, para enfatizar que se trataba de la primera novela "mexicana" en su contenido y lograda en su forma artística.

En cuanto a la primera parte de la paradoja aquí anunciada, o sea, el proceso por el cual *Los de abajo* se convirtió en la obra fundacional del género

"Novela de la Revolución Mexicana", cabe decir que en su caso se repitió un antiguo fenómeno de recepción: cuando un texto no se ajusta a los parámetros conocidos, la crítica tiene enormes dificultades para evaluarlo y asimilarlo. Por ejemplo, al apuntar algunos méritos de la novela y señalar sus "deficiencias", Eduardo Colín, afamado periodista cultural de la época, cometió el mismo ingenuo error en el que, decenios después, incurrirían varios críticos rulfianos: juzgar la obra como muestra de una escritura en ciernes que aún debía perfeccionarse:

> Nuestra guerra, en los sitios vírgenes en que nació, está puesta vigorosamente en esta obra, aunque breve y fragmentaria, de una fuerza indudable. Es de la mejor literatura que se ha escrito de la Revolución […] La novela ha debido ser construida más en su conjunto. (Es cierto que se titula sólo "Cuadros"). El empeño de creación que en ella nótase nos revela cualidades de su autor para otra obra de gran trazo. Hoy ha hecho una notable *esquisse*, que deseamos amplifique y le dé envergadura y proyecciones superiores (Colín 1973: 15 y 17).

Más contundente en su juicio negativo fue la autorizada voz de Salado Álvarez, quien tal vez quiso corregir así el tono elogioso de una misiva suya enviada casi dos decenios antes a Azuela, a la sazón un incipiente escritor provinciano que residía en Lagos de Moreno. En contraste con ese primer y noble gesto de impulsar a un joven artista, años después Salado Álvarez no sólo niega las virtudes literarias de Azuela, sino que ejerce la más peligrosa de las facetas de la crítica literaria, la de profeta:

> Y ahora quiero insistir en algo que dije a Azuela desde que conocí su primer rasguño literario. Sus obras no están escritas; no sólo tienen concordancias gallegas, inútiles repeticiones, faltas garrafales de estilo, sino que carecen hasta de la ortografía elemental que se aprende en tercer año de primaria.
>
> ¿Por qué dejará Azuela esterilizarse sus dotes indudables de novelista sin cuidar la forma? Hasta los autores que parecen más crespos y enmarañados han sido grandes estilistas […] No hay obra duradera con forma descuidada… y con mala ortografía. Las obras de Azuela escritas hasta el presente se consultarán en lo futuro como trabajos históricos, como muestras de lenguaje popular de su región […] pero por lo demás, quedarán *hors de la littérature*, como [Anatole] France decía de Jorge Ohnet, si no trabaja y estudia (Salado Álvarez 1973: 24).

No resisto la tentación de mencionar que Azuela ejerció una fina ironía contra este crítico, pues al celebrar la traducción al francés de su novela *Mala yerba*, el 15 de agosto de 1930, escribe una carta a su amigo González de Mendoza en la que comenta: "Desde luego espero que se confirme una vez más lo que está sucediendo con mis libros: que alguien más competente que yo los escriba. Mi amigo Salado Álvarez escribió hace cinco años que mis novelas "no estaban escritas". Lo que significa que he tenido una suerte loca; pues he encontrado quién me las escriba y hasta con utilidades" (Azuela 1969: 80). Ahora bien, más allá de este comprensible desahogo personal, por fortuna la historia literaria ha mostrado que las supuestas deficiencias endilgadas a Azuela por sus enemigos —brevedad y fragmentarismo, uso literario de un lenguaje popular— son rasgos positivos y revolucionarios de su estilo, a partir de los cuales se desarrollaron nuevas y exitosas tendencias de la narrativa mexicana.

En contraste con Colín y Salado Álvarez, una lectura más certera de la obra provino de Bernardo Ortiz de Montellano, quien en el número 23 de la revista de vanguardia *Contemporáneos* (abril de 1930), publicó un artículo cuyo título marca ya una perspectiva diferente: "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria". Después de celebrar las recientes traducciones al francés y al inglés de *Los de abajo* (1928 y 1929, respectivamente), él se pregunta si este éxito obedece a la interpretación de la gesta revolucionaria, que los diarios de todo el mundo se han encargado de propagar. Luego enuncia esta postura dicotómica, que define con certeza su perspectiva estética:

> En la actualidad la escasa *literatura mexicana con tema revolucionario* —lo que es distinto a *la literatura actual, revolucionaria, de México*— tiene mayor significación para el público extranjero que para el progreso de la cultura y el desenvolvimiento artístico tradicional en nuestro país, porque […] "el arte es revolucionario por sí y en sí mismo. El tema cristiano no define la calidad artística de los pintores del Renacimiento".
>
> El tema de la revolución no creará nunca para nosotros la literatura revolucionaria, nueva en su concepto estético y en su propia expresión; autóctona dentro de la cultura heredada y abonada durante siglos con fisonomía particular; enraizada en la más profunda vertiente de la sensibilidad peculiar de México y enemiga de viejos moldes (Ortiz de Montellano 1930: 79-80).

Aunque las clases impartidas por Berta Gamboa en la Escuela de Verano de la UNAM indican el interés de los extranjeros por la novela de la Revolución

Mexicana, disiento de la tajante afirmación de Ortiz de Montellano de que el tema tenía mayor significación para los extranjeros que para la cultura en nuestro país. No obstante esta diferencia, reconozco que él aplica una mirada más estética que ideológica al punto en discusión. La reduccionista idea de que los polos "literatura de la revolución" y "literatura revolucionaria" son excluyentes, induce al integrante del grupo de los Contemporáneos a lamentar, en nota a pie de página, que de las novelas del autor se haya traducido *Los de abajo* en lugar de *La Malhora*: "De las obras de Azuela preferimos, como Valery Larbaud, *La Malhora*, artística interpretación de ambiente mexicano sin truculencias revolucionarias y, sin duda, la obra maestra, hasta hoy, del novelista. ¿Por qué no se eligió para la traducción esta obra?" (Ortiz de Montellano 1930: 79). Esta preferencia es visible en los dos fragmentos de *La Malhora* difundidos a fines de 1930 y principios de 1931 por la revista *Contemporáneos*, cuya dirección individual detentaba ya Ortiz de Montellano debido a la ausencia de Jaime Torres Bodet, quien había abandonado México para asumir funciones diplomáticas en Francia.

Curiosamente, Xavier Villaurrutia, otro miembro del grupo de los Contemporáneos leyó en la novela de Azuela los dos polos que a Ortiz de Montellano le parecían inconciliables. En un ensayo de 1931, con la sutil perspicacia intelectual que siempre lo singularizó, él centró el problema en una pertinente dimensión estética: "*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que las precedieron inmediatamente en el tiempo. Sólo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la Revolución Mexicana, es un novelista mexicano revolucionario" (Villaurrutia 1973: 57). "Novelista de la Revolución Mexicana" *versus* "novelista mexicano revolucionario". Con estas frases binarias, Villaurrutia intentaba poner el acento en una línea literaria que se había extraviado ante las urgentes necesidades ideológicas del momento. Al refutar el presunto estilo "deficiente" de Azuela, el crítico no discute los juicios de los detractores de éste, sino que más bien se centra en los logros literarios del texto: "No admira tanto en Mariano Azuela la economía y sencillez de sus medios, como la rapidez con que los hace vivir. Unas cuantas frases y ya estamos respirando en un ambiente; unas cuantas líneas que duran sólo un segundo, y ya está, en pie, un personaje, y así otro y otros" (Villaurrutia 1973: 57). Para concluir su exposición, Villaurrutia compara hábilmente al novelista mexicano con dos grandes escritores de la cultura occidental:

> Recuerdo un diálogo acerca de *Los de abajo*: Z afirmaba que *Los de abajo* es una novela sin estilo. X aseguraba que no hay novela sin estilo. Z pedía a la obra de Azuela un estilo pulido, brillante, propio para resistir la prueba de la lectura en alta voz. X decía que frente al estilo de palabras vive un estilo de actos, de sucesos, de cosas en que las palabras parecen innecesarias. Z (pensando seguramente en Flaubert): Azuela no busca las palabras. X (pensando, seguramente, en Chéjov): No busca las palabras, pero las encuentra (Villaurrutia 1973: 58).

No deja de ser contradictorio que durante el debate sobre *Los de abajo*, en cierta medida las posiciones ideológicas y culturales se hayan invertido. De manera imprevisible, un escritor de corte realista como Salado Álvarez se convierte en un férreo defensor de un estilo pulido, con base en un concepto de la escritura más decorativo que funcional. En cambio, Villaurrutia, integrante del innovador grupo de los Contemporáneos, donde residirían los estilistas por antonomasia, acaba defendiendo a un escritor realista, incluso en contra de quienes se supone deberían coincidir con él debido a sus intereses temáticos.

De ningún modo pretendo dilucidar el enigma que enuncié al principio. Sólo deseo apuntar estos datos del debate cultural mexicano de la primera mitad del siglo XX como una muestra de la compleja red de lecturas e interpretaciones que genera la obra de Azuela y que la rebasan, porque, en última instancia, son un indicio de que los parámetros culturales están sufriendo un profundo proceso de transformación, paralelo, pero nunca del todo dependiente, del que la sociedad mexicana en su conjunto experimenta durante y después de la Revolución.

En el caso concreto de *Los de abajo*, las críticas y los elogios a esta novela acabaron diluyéndose en una imagen neutra del texto, según ha señalado con certeza Aguilar Mora: "Lo verdaderamente irónico es que los distintos argumentos que se opusieron para proponer y para rechazar a *Los de abajo* como una novela representativa de la Revolución terminaban complementándose en una imagen genérica e ideológicamente inofensiva de esa literatura" (Aguilar Mora 1990: 48). La fijación del concepto Novela de la Revolución Mexicana, así como la posterior divulgación de un conjunto de obras que proporcionó a las futuras generaciones de lectores la seguridad de poseer un corpus textual estructurado y orgánico (compilado en 1960 por Antonio Castro Leal en los dos volúmenes de la citada antología *La novela de la Revolución Mexicana*), ha hecho olvidar las enormes ambigüedades presentes en el nacimiento del género. Al mismo tiempo, el éxito contundente alcanzado por el

término ha producido una obnubilación de la crítica, que al analizar la literatura de la década de 1920, suele prescindir del estudio de las otras tendencias coetáneas al género, por ejemplo el estridentismo, el colonialismo y la novela lírica. En este sentido, considero que ha pasado desapercibida la voz de alarma que lanzó Brushwood hace varios decenios para prevenirnos sobre el peligro de construir una visión deformada de la historia literaria a partir de la irrefutable preeminencia de una obra específica:

> Los colonialistas fueron los literatos más deliberados de su tiempo, y la continuación de la tradición literaria de México dependió tanto de ellos como del genio espontáneo de Azuela.
>
> El cuadro de lo que ocurrió en la novela durante este período se deforma al prestar demasiada atención a las novelas de tema revolucionario de Azuela. Si exceptuamos sus obras, las novelas que trataron el tema de la Revolución fueron muy pocas. El país no estaba aún preparado para examinar el fenómeno de la Revolución, tal vez porque todavía no se percataba de sus verdaderas dimensiones. La novela colonialista fue más cultivada que la novela de la Revolución (Brushwood 1973: 327).

Por lo anterior, propongo que a casi un siglo de la difusión de la novela, intentemos superar la imagen un tanto escolarizada y marmórea que de ella nos hemos forjado. Tal vez un medio para lograr esto sería practicar otra lectura del final de *Los de abajo*, ese que Mancisidor calificó como derrotista. La escena del cierre describe así al héroe: "Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil…" (Azuela 1996: 140). Es cierto que, en sentido literal, Macías y sus huestes son masacrados por el ejército enemigo en la última escaramuza; pero como la literatura es siempre polisémica, y la borradura de los puntos suspensivos sugiere una trama inconclusa, también puede rescatarse la figura de este personaje como un héroe popular que al empuñar su fusil para siempre, implica un símbolo de eterna rebeldía.

Una reflexión final. El inteligente y agudo ensayo liminar de Carlos Fuentes que abre la edición crítica de *Los de abajo* aquí consultada, tiene un título que, lo confieso, me parece intrigante y enigmático: "La Ilíada descalza" (Fuentes 1996). Ya en 1891, en su seminal ensayo "Nuestra América", José Martí había propuesto respecto de nuestra relación con el mundo griego: "La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no

se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria […] Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas" (Martí 1985: 29). Entiendo y acepto (quizá con cierta renuencia) la periférica necesidad hispanoamericana de medirnos siempre con los mayores referentes de la cultura occidental; sin embargo me pregunto sobre el calificativo usado por Fuentes: ¿por qué "descalza"? Por ello yo deseo sugerir que eliminemos el término: si en última instancia nos resignamos a usar este tipo de comparaciones, *Los de abajo* sería, llanamente, la Ilíada mexicana.

Martín Luis Guzmán, La sombra del Caudillo

En varias ocasiones, Martín Luis Guzmán (1887-1976) afirmó que había empezado a redactar el texto de lo que sería *La sombra del Caudillo* gracias a una impactante noticia de 1927 que resonó hasta su exilio en Madrid, donde él se dedicaba a ingentes y variadas labores periodísticas, e incluso a conspirar en las esferas de la alta política del grupo de Azaña. La noticia, que según él lo indujo a escribir con gran rapidez, fue el asesinato en México del general Francisco Serrano, a la sazón enemigo político del presidente Plutarco Elías Calles, a quien aspiraba a suceder en el poder:

> Había estado planeando una trilogía que haría un resumen de la vida política de México. El primer volumen había de tratar de una manera novelística de la derrota de Carranza por Obregón. La segunda de la asonada delahuertista y la tercera del régimen callista y sus maquinaciones políticas. Cuando leí el reportaje de la matanza de Serrano en *El Universal*, decidí emplear esto junto con algunas de mis experiencias delahuertistas y me puse a escribir el segundo volumen inmediatamente. Me sentí hondamente conmovido por lo que había leído (Morton 1949: 122).

De ser ciertos estos lejanos recuerdos, Guzmán debió haber escrito los primeros fragmentos del texto en octubre de 1927, pues la muerte de Serrano, transmitida con amplitud en el mundo occidental (era una evidencia más de la "barbarie" mexicana), ocurrió el día 3 de ese mes. Si bien en noviembre de 1929 la editorial española Espasa Calpe difundió en forma de libro *La sombra del Caudillo*, los avances de esta novela se habían empezado a publicar el domingo 27 de mayo de 1928 en *El Universal*, de la Ciudad de México, y desde

una semana antes en dos periódicos de Estados Unidos de urbes con una fuerte población de origen mexicano y, por tanto, hispanoparlante: *La Opinión*, de Los Ángeles, California, y *La Prensa*, de San Antonio, Texas. Al parecer, el proceso de escritura seguido por Guzmán se basó en una técnica familiar a la novela de folletín del siglo diecinueve: la impresión de una obra de acuerdo con el ritmo con que el autor entregaba al diario las partes que iba escribiendo. Esto implica que el argumento global de la novela, así como la caracterización de los personajes, no estaba en la mente de Guzmán desde el principio, sino que él fue escribiendo fragmentos que poco a poco unificó bajo una sola trama narrativa. En suma, en la lenta construcción de lo que después sería *La sombra del Caudillo* operan dos estéticas diferenciadas: por una parte, una estética propia del cuento, ya que el propósito de cada avance es colmar las expectativas de un lector dominical, quien exige tener entre sus manos un relato completo (en su estructura y en su significado); por otra, la estética de la novela, que opera con un ritmo narrativo que pese a elaborar situaciones climáticas diversas, está lleno de altibajos que buscan la construcción de un efecto de conjunto.

Como Guzmán empezó por redactar una serie de relatos autónomos que después entrelazó en una novela, resultó imprescindible que depurara algunos elementos estructurales presentes en sus entregas periodísticas. Pienso que al principio, él tenía en mente una situación general —la serie de peripecias derivadas de las circunstancias políticas que provocaron la muerte de Serrano—, pero no los caracteres literarios que la pudieran encarnar. En esta línea, lo fundamental era definir a los personajes centrales, en especial hacer coherentes y creíbles a Ignacio Aguirre, quien a la postre sería el héroe y mártir del argumento, y a Axkaná González, casi providencialmente salvado de la muerte al final del texto.

La crítica ha repetido en forma mecánica la declaración de Guzmán de que la mayoría de sus personajes centrales parten de individuos históricos. El Caudillo es, sin duda, Álvaro Obregón. Aunque no contiene rasgos físicos de sus modelos, Ignacio Aguirre se identifica con dos generales norteños que fracasaron en sus aspiraciones presidenciales: Adolfo de la Huerta, derrotado en la rebelión "delahuertista" de fines de 1923, y Serrano. El oblicuo Hilario Jiménez parte de Plutarco Elías Calles, presidente de México entre 1924 y 1928. Pero cuando se transcribe esta relación proporcionada por el propio autor, no se repara en algo elemental: que pese a ser una novela realista, *La sombra del Caudillo* es una obra de ficción y no una crónica de hechos históricos; por ejemplo, aunque la figura literaria del político Olivier Fernández se

basa en el líder real del Partido Cooperativista, Prieto Laurens, el autor decide que en la ficción el primero muera junto con Aguirre, desenlace inexistente en la realidad histórica del segundo, quien no murió ni con De la Huerta ni con Serrano. Asimismo, Guzmán confiesa que el único personaje que no tiene un referente real es Axkaná:

> Todos los personajes que allí aparecen son réplica de personajes reales, menos uno, Axkaná González, que como su nombre lo indica tiene sangre de las dos razas: la indígena y la española. Axkaná representa en la novela la conciencia revolucionaria. Ejerce en ella la función reservada en la tragedia griega al coro: procura que el mundo ideal cure las heridas del mundo real (*apud* Carballo 1986: 88).

La dicotomía entre Aguirre, el hábil y pragmático político, y Axkaná, el lúcido pero idealista pensador, está aludida en el final de la cita; este contraste hace más verosímil el final del texto, es decir, la posibilidad, aunque mínima, de que en la sociedad mexicana pudiera surgir algún aliento de salvación por medio de hombres como Axkaná. Además de la invención de este personaje, su salvación dentro de la trama fue otra de las grandes intuiciones artísticas de Guzmán, pues en la realidad histórica todos los que acompañaban a Serrano fueron fusilados en Huitzilac, en el camino de la vieja carretera de la Ciudad de México a Cuernavaca, según documenta José Emilio Pacheco en su excelente crónica de los hechos históricos (Pacheco 1980). Si no me equivoco, podrían enunciarse diversas hipótesis para explicar la extraña salvación de Axkaná: herido, huye con éxito de la persecución de los soldados que quieren rematarlo y se arroja a un precipicio, donde se atora en un árbol, del cual baja con enormes sufrimientos cuando los soldados se han ido y, por fin, es recogido por un automóvil de la embajada de Estados Unidos que pasa por la carretera de Toluca, sitio escogido por el autor en su obra. De este modo, Guzmán liga la salvación del único sobreviviente, un idealista de sentimientos honestos y revolucionarios, al imperio yanqui. Me atrevo a aventurar que una probable causa de esta decisión literaria es la imagen guzmaniana de Estados Unidos como un "paraíso de conspiradores", porque fue común que muchos revolucionarios, empezando por Madero, tomaran ese país como base de sus planes de cambio.

Ahora bien, el autor afirmó que Axkaná encarna en la novela la conciencia revolucionaria; es decir, en otros términos ideológicos y conceptuales, lo que podría denominarse como la "máxima conciencia posible". Pero además

de que Axkaná está incapacitado para la acción y asume una actitud contemplativa, su supuesta "conciencia revolucionaria" sólo le ayuda a desarrollar conductas paternales y compasivas hacia las masas, por lo que en ningún momento comprende a cabalidad los complejos fenómenos de la historia y la política mexicanas; en este sentido, el personaje no deja de ser un liberal decimonónico con buenas intenciones. Cabe añadir que si bien en la novela la disección de los móviles e intereses de los grandes actores de la política es impecable, no sucede lo mismo con esa masa amorfa identificada con el pueblo; por ejemplo, desde una perspectiva olvidadiza de que las masas han sido recurrentemente reprimidas y que se educan paulatinamente en el ejercicio de la democracia, la voz narrativa las acusa de cobardía por su poca participación en política: "La llamada opinión pública acentuó entonces su influencia en la obra […] Pero voz, al fin y al cabo, de clases cobardes, de clases envilecidas en cuanto a lo cívico, no se atrevía a resolver la pugna de los grupos abordándola de plano, manifestándose con valor, sino que se limitaba a intervenir en la lucha como el público en los *matches* de boxeo: azuzando a los contendientes" (Guzmán 2002: 185).

Por cierto que en su versión periodística, la novela contenía un capítulo titulado "El lazo de Canuto Arenas" que fue eliminado en el libro, de seguro porque se centra en un personaje cuyos nexos con Aguirre no se alcanzan a percibir. Quizá este relato sea, junto con "La fiesta de las balas", de *El águila y la serpiente* (1928), la anécdota humanamente más horrible que Guzmán nos legó. En ese texto se cuenta cómo el general Protasio Leyva, al sufrir junto con su tropa marchas extenuantes durante la lucha revolucionaria, decide fusilar a dos de sus soldados, los más levantiscos, para escarmentar al resto y evitar las deserciones; creyendo injusta la decisión, su subalterno inmediato, el coronel López, aduce que no hay suficientes municiones para ello, por lo que Leyva ordena que se les cuelgue; como tampoco encuentran un sitio de dónde colgarlos (ni árboles ni postes de telégrafo), finalmente se decide que sus propios compañeros los ajusticien empuñando la bayoneta; al recibir la orden, los soldados se niegan a matar en una forma tan vil y cobarde a los que hasta entonces han sido sus colegas, por lo que Leyva, ardiendo en cólera, imagina un castigo cuya perversidad resulta difícil de superar: ordena a Canuto Arenas que, montado en su caballo, lace por el cuello a los sentenciados y que los ahorque a "cabeza de silla", es decir, amarrando la soga o reata en la cabeza de la silla del caballo; para completar la escena de terror, Leyva, impaciente por la debilidad de carácter de un sargento, sujeta él mismo el

cuerpo del segundo sentenciado, con lo cual ayuda a la macabra efectividad del "lazo de Canuto Arenas". Éste y muchos otros pasajes sobre la Revolución dispersos en su obra, en especial en *El águila y la serpiente*, demuestran que más que ver en el movimiento armado un acto de probable reivindicación y justicia, en sus ficciones Guzmán percibió sobre todo la barbarie inherente a ella. En esta línea su postura es, como ha reiterado la crítica, opuesta a la de Mariano Azuela, quien pese a no sancionar algunos terribles actos cometidos durante la Revolución, sí la considera como un probable acto en busca de justicia, según se aprecia en las palabras de sus famosos personajes Solís y Valderrama citados en la sección previa. Empero, no deja de ser extraño que Guzmán haya mantenido una incólume fascinación por la figura del Caudillo cuya fama sanguinaria resonó más en el período revolucionario: Francisco Villa, a quien consagró su más largo y arriesgado experimento literario, las *Memorias de Pancho Villa* (1938-1951). En fin, si bien Guzmán y Azuela confluyeron en su filiación villista, mientras el primero se preocupó por los entretelones de los líderes de la Revolución —con quienes incluso convivió, según se aprecia en *El águila y la serpiente*—, o por las luchas por el poder en la época posrevolucionaria —como sucede en *La sombra del Caudillo*—, en *Los de abajo* Azuela centró su certera mirada de novelista en una realidad visible para él: la participación en la lucha de las humildes huestes villistas. Con esta comparación quiero establecer una diferencia de tonos narrativos, pero de ningún modo postulo que el lector deba escoger entre estos dos grandes novelistas, pues gracias a que centraron su atención en objetivos diferentes, podemos ahora disponer de una visión más completa y compleja de la Revolución Mexicana y de sus secuelas.

Volviendo a los personajes de *La sombra del Caudillo*, debe decirse que Ignacio Aguirre no es una copia global de los rasgos fisonómicos de sus modelos De la Huerta y Serrano, aunque sí tiene algunos hábitos del último (como su vida licenciosa y su preferencia por el coñac Hennesy). Pero lo más importante es que en él se funden las circunstancias políticas de las rebeliones de 1923 y 1927 ligadas, respectivamente, a esas dos figuras históricas, que fueron parte de la larga serie de disputas sangrientas por el poder político del México posrevolucionario. Esta combinación ficticia de dos situaciones políticas diferentes es uno de los aspectos, entre muchos otros, que refuta la opinión de un crítico tan capacitado como Brushwood, quien al detectar que el autor partió de sucesos reales y documentados para forjar su obra, demerita sus virtudes como novelista:

> Guzmán no fue fundamentalmente novelista y, en mi opinión, no deseó en verdad crear personajes de ficción […] El libro es casi una gran novela, pero no lo es del todo precisamente porque el autor, excelente periodista, careció de la imaginación del novelista. Su capacidad de recrear no estuvo a la altura de su habilidad para describir lo observado. Las fallas de *La sombra del Caudillo* no le impidieron ser una novela muy buena; pero carece de los alcances de *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias, novela guatemalteca sobre un tema semejante (Brushwood 1973: 348-349).

Al margen de que él no precisa cuál es el significado de las palabras "crear" e "imaginación", incurre en el desliz (por desgracia demasiado frecuente) de juzgar un texto realista como si éste pudiera ser una simple transcripción verbal de una realidad circundante, riesgo del cual advierte Escalante (1982: 27). Como en última instancia un escritor debe construir un mundo imaginario que funcione con autonomía relativa, una palpable muestra del nivel artístico alcanzado por Guzmán es el involuntario desconcierto que provocó *La sombra del Caudillo* en algunos críticos que intentaron identificar el lapso histórico tratado por la novela. Por ejemplo, resulta increíble que Castro Leal haya confundido radicalmente los sucesos históricos acontecidos en México mientras Guzmán residía fuera del país:

> Y, además, algo que, por su ausencia de México, [Guzmán] no ha visto, pero que ha tenido amplia publicidad y gran resonancia en la prensa: la lucha política para sustituir al general Obregón al término de su período presidencial, las inquietudes y especulaciones públicas sobre si el poder lo heredaría el general Francisco R. Serrano, Ministro de la Guerra, o el general Plutarco Elías Calles, Ministro de Gobernación. Y, finalmente, el desenlace sangriento: el fusilamiento de Serrano y algunos de sus partidarios en Huitzilac, camino de Cuernavaca a México (Castro Leal 1977: x).

Equivocación inconcebible: Calles fue ministro de Gobernación en el régimen de Obregón (1920-1924), a quien sucedió en el poder, en contra de las pretensiones de Adolfo de la Huerta, ministro de Hacienda, el cual se rebeló a fines de 1923. Por su parte, Serrano aspiró a relevar al propio Calles, presidente de 1924 a 1928. En suma, la competencia presidencial de 1927 que derivó en los sangrientos sucesos de Huitzilac no fue entre Serrano y Calles. Sospecho que en un extraño proceso de contaminación literaria, el crítico traslada la ficción a la realidad, pues sólo imaginariamente pueden

coincidir en su disputa por la presidencia Calles (en el personaje de Hilario Jiménez) y Serrano (en Aguirre).

Hay muchas causas probables para que Guzmán decidiera fijar el tiempo de la ficción en 1924, aunque el impulso de su novela fueron los sangrientos sucesos de octubre de 1927. Desde un punto de vista artístico, al combinar literariamente dos etapas históricas, 1923 y 1927, el autor pudo imprimir una mayor libertad y riqueza a su argumento, el cual no estuvo ligado mecánicamente a una realidad histórica. Pero quizá haya también razones más íntimas y personales para esta decisión, en particular la enorme cercanía que Guzmán tuvo con De la Huerta, a quien apoyó en 1923, y la nula simpatía que sintió hacia Serrano. Asimismo, al alejar su argumento del presente real e histórico, pudo eludir con mayor eficacia la censura contra su texto en México. En las entregas periodísticas de *El Universal*, la trama ficticia se acercó cada vez más a los recientes sucesos sangrientos del 3 de octubre de 1927, por lo que, sin aviso de ninguna especie, el diario interrumpió las entregas dominicales de la novela cuando aún faltaban tres de ellas para la conclusión de la trama; así, "El plan de Toluca" (20 de octubre de 1929), que terminaba con la prisión de Aguirre y sus seguidores, fue el último relato de la serie que se pudo leer en México. Al mes siguiente, desde Madrid, empezó a circular la novela en forma de libro, pese a que el gobierno mexicano intentó ejercer la censura para evitar su distribución, según recuerda el autor:

> Cuando llegaron a México los primeros ejemplares de *La sombra del Caudillo*, el general Calles se puso frenético y quiso dar la orden de que la novela no circulara en nuestro país. Genaro Estrada intervino inmediatamente (intervino por propia iniciativa) e hizo ver al Jefe Máximo de la Revolución que aquello era una atrocidad y un error. Lo primero, por cuanto significaba contra las libertades constitucionales y lo segundo, porque prohibida la novela circularía más (*apud* Carballo 1986: 89).

De acuerdo con este testimonio, fue Calles quien intentó restringir la difusión del libro, ya que, mediante una de esas misteriosas ironías con que suele escribirse la historia, el caudillo Obregón, modelo de la novela, había sido asesinado en julio de 1928, en vísperas de asumir un segundo período, no consecutivo, en la presidencia de la República. Calles terminó su mandato como presidente en 1928, pero desde ese año ejerció un férreo maximato, usando mandatarios títeres, hasta que el presidente Lázaro Cárdenas lo expulsó del país en forma definitiva en abril de 1936 (medida que favoreció la impresión de *La*

sombra del Caudillo en México, ya que después de dos tiradas españolas, de 1929 y 1930, por fin en 1938 la editorial Botas sacó una edición mexicana).

Ahora bien, para construir al personaje de Aguirre, Guzmán recurrió a un moderno modelo literario, cuyo objetivo es convertir a un ser más bien común en un héroe, pues como dijo Emerson de forma simple y sintética "the heroic cannot be the common, nor the common the heroic" (Emerson 1983: 379). Para solucionar este dilema, el escritor acudió a una estructura clásica: Aguirre, descrito al principio como un ser inconsciente mimado por el destino (exitoso joven guerrero, atractivo para las mujeres), debe enfrentarse a condiciones adversas, a un destino negativo, lo cual le permitirá templar su carácter y, paulatinamente, asumir un destino elevado. El ascenso del personaje común hacia la heroicidad presenta un primer punto de inflexión cuando Aguirre, entonces ministro de Guerra, describe a su amigo Axkaná su fracasado diálogo con el Caudillo, a quien no logra convencer de su desinterés por la presidencia:

> Y tal era su ardor [de Aguirre], que a Axkaná lo impresionó como algo nuevo. Aquél no le parecía el Aguirre sólo vicioso e inmoral, sólo inteligente y cínico, de la víspera. El de hoy se mostraba hasta ingenuo, hasta sensible al choque de lo noble con lo innoble. Aun el velo de cansancio que siempre apagaba sus ojos no existía ya: ahora las miradas brotaban con brillo equivalente a la energía de los ademanes; no opacaban la frase, la realzaban (Guzmán 2002: 52-53).

Poco a poco, los ineludibles hechos inducen al titubeante Aguirre a escoger una conducta, un canon de acciones que seguirá con firmeza hasta el final, sin importar las consecuencias. Sin embargo, una vez que él ha optado por esa conducta, los acontecimientos se escapan de su control, pues el texto mismo acaba por enfatizar el carácter inevitablemente trágico que asume toda la historia: "En otros términos: ocurría todo como si en el drama profundo que estaba desarrollándose los personajes no obraran de propia iniciativa —obedientes a sus impulsos, a su carácter—, sino que tan sólo siguieran, simples actores, los papeles trazados para ellos por la fuerza anónima y multitudinaria. Los obligaba ésta, desde la sombra, a aprender su parte, a ensayarla, a realizarla" (Guzmán 2002: 186). A diferencia de la tragedia griega, donde siempre se conocía que el funesto destino de los personajes había sido trazado por el secreto designio de los dioses, en esta tragedia moderna no hay posibilidad de identificar esa "fuerza anónima y multitudinaria" que asigna tareas a cada personaje; esto propicia un vacío existencial, una carencia teleológica en cuan-

to al sentido de la vida, que sólo puede llenarse mediante las más nobles y elevadas actitudes humanas, como a fin de cuentas sucede con Aguirre.

Creo que el clímax en la definición de este personaje heroico ocurre cuando él enuncia con absoluta certeza que está consciente del alcance de sus decisiones y de la perspectiva moral desde la cual las asume. Así, en contra de lo que en primera instancia podría pensarse, el apogeo de este héroe trágico no reside en su muerte, que sólo es una consecuencia lógica de una conducta asumida en pleno ejercicio de la libertad. El pasaje en que Aguirre elige la forma en que asumirá su destino se encuentra en el más largo parlamento del personaje —casi un monólogo—, cuando luego del cónclave de sus seguidores para evaluar si se lanzan a la lucha armada, Aguirre fija su postura. Ésta consta de dos partes que por claridad expositiva separaré, aunque constituyen un todo unitario. En la primera de ellas, el personaje expresa las razones políticas y morales que lo inclinan a rehusar la rebelión armada:

> —Resuelto a levantarme en armas estoy. Ésa es cosa que no me disimulo ni descuido, pues sé que al fin hemos de venir a parar en ello. Creo, sin embargo, que no debemos recurrir a las armas mientras no tengamos la justificación legal que ha de darnos fuerza. ¿En nombre de qué nos alzaríamos ahora contra el Gobierno? ¿Por una imposición que todavía no se consuma? ¿Por la violación de un sufragio que aún no se emite? […] Ahora bien, en el albur de ganarlo todo o perderlo todo, que es el nuestro, ir así no me satisface ni en cuanto a mí mismo ni en cuanto a mis partidarios y amigos. Porque no estaría bien que nos expusiéramos a perder como ambiciosos ineptos, acreedores al desprecio público… (Guzmán 2002: 190).

La actitud de Aguirre se diferencia de la asumida por Emilio Olivier Fernández, quien a lo largo de la novela permanece como lo que es: un hábil político que, por su hondo conocimiento de los entramados de la sociedad mexicana, sabe cuál es el camino del triunfo. Por ello, frente a los conceptos idealistas y elevados que expone Aguirre, dos veces pronuncia Olivier Fernández una sencilla fórmula fundada en el hispánico verbo "madrugar", pero con las sabrosas connotaciones mexicanas que lo hacen ineludible para entender la política nacional de la época. Primero, cuando el cónclave de conspiradores contra el Caudillo discute sus opciones, Fernández dice: "—O nosotros le madrugamos bien al Caudillo […] o el Caudillo nos madruga a nosotros […] la política de México, política de pistola, sólo conjuga un verbo: madrugar" (Guzmán 2002: 187-188); después, al escuchar en voz de Aguirre que éste

no quiere comenzar la lucha armada mientras no tenga una justificación moral para ello, el político vuelve a insistir en un punto: "[…] el de las reglas posibles en nuestras contiendas públicas. La regla, la daré desde luego, es una sola: en México si no le madruga usted a su contrario, su contrario le madruga a usted" (Guzmán 2002: 192). El contraste no podría ser mayor, ya que mientras el pragmático Emilio Olivier parte del conocimiento de las costumbres políticas mexicanas y expresa su voluntad de acoplarse a ellas, Aguirre, en la segunda parte de su argumentación, introduce reflexiones que se relacionan más bien con una profunda actitud ética, en una cita que reproduzco *in extenso* debido a su trascendencia:

> —Hoy la suerte está echada; no lo lamento; acepto gustoso ir hasta lo último. Pero siendo esto verdad, lo es también que no quiero, a toda costa, adueñarme de la Presidencia, y no porque blasone de moral, de puro, de incorruptible —quiénes más, quiénes menos, todos hemos cometido errores en la Revolución y la política, yo acaso más que otros muchos—, sino porque a mí me parece que, sean cuales fueren la mentira y el lodo que nos ahogan, hay papeles que exigen dignidad, momentos del decoro que no deben olvidarse […] Quiero ganar, sí; pero ganar bien; y si eso no es posible, prefiero perder bien, o sea: dejando a los otros el recurso criminal o innoble. A estas alturas no es el triunfo lo más importante; lo es el fallo del plebiscito íntimo que la nación está haciendo siempre. Y si el fallo nos favorece, igual da entonces conquistar la Presidencia que morir asesinados (Guzmán 2002: 190-191).

En efecto, los sosegados vaticinios de Aguirre se cumplen al final del argumento; minutos antes de que ambos mueran asesinados, un resignado Emilio Olivier Fernández le reclama con suavidad no haber hecho caso de sus consejos: "—¿Se convence usted ahora de que yo tenía razón?" (Guzmán 2002: 220), pregunta con timidez; pero Aguirre guarda un silencio que no es signo de desinterés sino serena conciencia de haber decidido vivir en una realidad otra que lo proyecta a un nivel superior. De este modo, el personaje cumple a cabalidad con la condición esencial que, según Jaeger, asignaba Aristóteles al más alto heroísmo moral: "Quien se sienta impregnado de la propia estimación preferirá vivir brevemente en el más alto goce que una larga existencia en indolente reposo; preferirá vivir un año sólo por un fin noble, que una larga vida por nada; preferirá cumplir una sola acción grande y magnífica, a una serie de pequeñeces insignificantes" (*apud* Jaeger 1957: 28-29). De este modo se combinan magistralmente en la novela, imbricados

a la perfección, el plano mítico del heroísmo y el histórico de la política concreta.

La estoica actitud de Aguirre, que le conquista un estatuto de héroe moral, contrasta notablemente con la hipocresía extrema de sus rivales, manifiesta hacia la conclusión de la trama, donde con un soberbio cambio estilístico, el autor modifica el tono narrativo del texto insertando dos boletines de prensa, uno emitido por el Caudillo y otro por el candidato y ministro de Gobernación Jiménez, quienes intentan justificar ante la opinión pública la muerte de Aguirre. Para la creación de este pasaje, Guzmán se apoyó en los boletines gubernamentales firmados por el presidente Calles y por el candidato Obregón y reproducidos el 4 de octubre de 1927 en *El Universal* (cuyo subtítulo, "El Gran Diario de México", proporciona por cierto el nombre del periódico que aparece en la novela: *El Gran Diario*). Este referente real explica en parte el deseo oficial de restringir en México la difusión de la novela editada en España, ya que Guzmán parafraseó con habilidad los boletines para adecuarlos a su trama, por lo que la asociación con Calles y Obregón surgiría espontánea en la mente de los lectores.

Por otra parte, cabe enfatizar que Aguirre, a diferencia de los protagonistas de otros relatos revolucionarios, no alcanza estatuto de héroe épico: su tragedia es sórdida y a la vez silenciosa, pues él y sus seguidores —al igual que sucedió con Serrano y sus acompañantes — no tienen oportunidad de pelear ni de disparar un solo tiro: "Pero la aprehensión de todos había sido sorda; sin un disparo, sin una exclamación" (Guzmán 2002: 206). En última instancia, esta imposibilidad demuestra que los personajes de la novela viven en un presente degradado, en el cual la heroicidad épica ha sido cancelada de manera definitiva, no obstante que en el pasado algunos de ellos conquistaron las glorias épicas a base de valientes acciones en diversas batallas de la Revolución.

Además de la estructura general y básica de la tragedia, Guzmán decidió imprimir un último y magistral giro a su novela, el cual, curiosamente, es presagiado por el personaje más cínico, o sea Tarabana, el otro amigo dilecto de Aguirre, aquél que aprovecha la eminente posición del ministro de Guerra para organizar pingües negocios. En la culminación de uno de ellos, para justificar su actitud, Tarabana argumenta ante Aguirre que la situación de México propicia una ética que no premia al funcionario honrado y recto, por lo que el ejercicio de la justicia resulta una quimera: "Total: que hacer justicia, eso que en otras partes no supone sino virtudes modestas y consuetudinarias, exige en México vocación de héroe o de mártir" (Guzmán 2002: 124). En

efecto, al intentar cumplir (aunque más como un ideal que como una realidad tangible) con la justicia de la que habla Tarabana, Aguirre asume también un destino de mártir; y al usar la palabra "mártir", no sólo aludo a su significado general, sino incluso a su estricto sentido de raigambre cristiana, según intentaré analizar enseguida.

En la realidad histórica, fueron catorce los hombres asesinados en Huitzilac. Sin embargo, Guzmán decidió que, en el trance final del sacrificio, Aguirre estuviera acompañado por doce personas, en su mayoría cercanos amigos suyos, a excepción de uno de ellos (el periodista Carrasco, quien por casualidad está con él en el momento del arresto). En los instantes previos a la ejecución, Aguirre, imbuido de amor y comprensión, observa así a sus doce acompañantes:

> Su boca insinuó el nombre de cada uno; sus ojos hicieron el recuento de los doce. Todos —pálidos, hambrientos, sucios— revelaban intensa nerviosidad; pero decaimiento, uno solo: Carrasco. Aguirre sintió entonces profunda emoción: la que le inspiraban aquellos doce hombres a quienes Leyva, de seguro, sacrificaría juntamente con él. Y si consiguió no traslucir en el rostro el más leve indicio de lo que estaba sintiendo, no por eso lo sentía menos. Tranquilo el cuerpo sobre los cojines del coche, su alma se entregó de lleno al más angustioso de los arranques compasivos. Lo atormentaron luego el aire apacible de Axkaná y la infantil inquietud, curiosa en medio del peligro, del joven periodista.
> "Son —pensó— quienes menos lo merecen" (Guzmán 2002: 219).

Por el profundo simbolismo de estos dos personajes, la mirada compasiva de Aguirre los rescata y diferencia del resto del conjunto. El joven periodista representa la inocencia extrema, ya que además de inexperto e inconsciente, su participación en los hechos trágicos obedece a una mera casualidad. Por su parte, Axkaná encarna, como se ha dicho, la honestidad y pureza de ideales, la esperanza última.

En el instante mismo de recibir la muerte, la cual acepta Aguirre con serenidad absoluta, se completa la imagen del personaje y su enorme simbolismo:

> Aguirre no había esbozado el movimiento más leve; había esperado la bala en absoluta quietud. Y tuvo de ello conciencia tan clara, que en aquella fracción de instante se admiró a sí mismo y se sintió —solo ante el panorama, visto en fugaz pensamiento, de toda su vida revolucionaria y política—

> lavado de sus flaquezas. Cayó, porque así lo quiso, con la dignidad con que otros se levantan (Guzmán 2002: 225).

De acuerdo con mi lectura, la frase "cayó, porque así lo quiso" enfatiza la muerte de Aguirre como un acto voluntariamente asumido; es decir, al igual que Cristo, él se dirige al sacrificio a sabiendas de lo que ello implica, y en ese acto encuentra su redención: queda "lavado de sus flaquezas", eximido de todos sus pecados. Vencido Aguirre, los otros presos, maniatados, echan a correr hacia la montaña; excepto Axkaná, quien permanece inmóvil hasta que Segura, el asesino de su amigo, le dispara una bala al corazón, la cual no es, sin embargo, la única causa de su derrumbe: "Pero no cayó al golpe de dolores insoportables, ni por un verdadero desfallecimiento físico, sino por la irresistible necesidad de sucumbir también, de sucumbir con su amigo: porque era sentir consuelo recibir la muerte de la misma mano" (Guzmán 2002: 226). Esta bella imagen de la unión entrañable de los dos amigos, de clara ascendencia griega, también permitiría entender la salvación final de Axkaná como una especie de resurrección del propio Aguirre; y, además, resulta congruente con un suceso previo de la trama: el hecho de que Aguirre haya decidido enfrentar a sus adversarios después de que éstos han torturado a su entrañable amigo Axkaná y lo han dejado moribundo al forzarlo a beber litros de tequila; es decir, la decisión de Aguirre, más que política, obedece a imperativos éticos donde la amistad es un valor supremo.

En suma, si, por un lado, los nexos de *La sombra del Caudillo* con referentes históricos específicos la hacen imprescindible para comprender, desde la literatura, el México social y político del siglo XX, por otro, las imágenes convergentes del destino trágico de un héroe moral y del martirologio de los inocentes implican una compleja simbología mítica y religiosa. De este modo, *La sombra del Caudillo*, como todas las obras clásicas, construye una multiplicidad de significados que se ofrecen como una riqueza latente, susceptible de actualizarse y renovarse gracias al permanente contacto con sus lectores.

Agustín Yáñez, Al filo del agua

A principios de la década de 1940, resultaba inminente el fin del apogeo de cierto tipo de novela en México, debido al agotamiento de una vertiente realista que había sido muy fructífera en los años previos, en especial mediante el desarrollo de temas derivados de las peripecias de la Revolución. En gran

medida, los vientos de cambio vinieron de dos novelas disímiles pero complementarias: *El luto humano* (1943), de José Revueltas, y *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, las cuales renovaron y modificaron sustancialmente ese conjunto de corrientes que, por facilidad clasificatoria, la crítica ha englobado bajo el inexacto término de "realismo" (creo que sería mejor hablar de "realismos"), el cual no es aplicable a sus novelas. Me detendré en la segunda por su irrefutable trascendencia para el género aquí tratado, ya que en la obra de Revueltas el tema revolucionario es menos central.

En una declaración muy posterior a la fecha en que se publicó por vez primera *Al filo del agua*, Agustín Yáñez (1904-1980) se quejó de la lenta y distanciada recepción que mereció su novela, ya que, según él, ésta sólo despertó aislados juicios calurosos pero sin mayor eco; decía, además, que algunos profesores extranjeros fueron quienes por primera vez hablaron de la novela en un tono francamente positivo (*apud* Carballo 1986: 372). Desde el modernismo, este recelo de los escritores respecto de la recepción de sus obras parece ser un tópico de la cultura hispanoamericana; en el caso de Yáñez, si bien la edición original tardó siete años en agotarse (algo no tan insólito en un país con un gran porcentaje de analfabetismo y con escasos hábitos de lectura), hay fuertes indicios de que la novela no pasó desapercibida, por lo menos para los críticos, quienes le prestaron atención en las publicaciones periódicas de la época (véase Díaz Ruiz 1993).

En cambio, en 1960 sí se produjo una verdadera omisión de la crítica, pues Antonio Castro Leal no consideró pertinente incluirla en los dos tomos de su mencionada antología *La novela de la Revolución Mexicana*. A primera vista, la omisión podría adjudicarse a las dificultades para obtener los derechos de autor de algunas obras, como sugiere de paso el antólogo al recordar a la desaparecida Berta Gamboa de Camino, iniciadora del proyecto: "El mejor homenaje que puedo rendir a mi admirada amiga […] es presentar una antología en la que, según mi criterio y mis conocimientos —y con las limitaciones impuestas por los derechos literarios adquiridos ya por otros editores […]" (Castro Leal 1991: 13). Sin embargo, si se recuerda el criterio que guió la selección, citado al inicio de este apartado, tal vez se encuentre una explicación complementaria. La barrera presente en una perspectiva temática y temporal (el antólogo deseaba compilar obras relacionadas con el período de los hechos armados de la Revolución), pudo haberle impedido percibir que en *Al filo del agua* (obra cuya edición de 1955 prologó), Yáñez evitó desarrollar las circunstancias de la lucha armada (quizá por considerarlas muy conocidas) y más bien construyó un mundo de ficción que se

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

relacionara literariamente con las hondas razones que la motivaron. Es decir, Castro Leal no entendió que la novela de Yáñez, cuyo final apenas alude al arranque de la Revolución Mexicana, podía poseer incluso una mayor fuerza expresiva que algunos de los textos compilados por él, pues en literatura, al igual que en cualquier otro arte, la inminencia del acto puede ser más significativa que el laborioso desarrollo de las acciones, como se deduce de la expresión que da título a la novela, identificada con la sabiduría oral del viejo Lucas Macías, quien también pronuncia una frase que compendia la función estética: "Con la imaginación basta y sobra; para mí que es mejor imaginar que ver" (Yáñez 1993: 79).

Ahora bien, si se quiere comprender en profundidad la evolución de una cultura, hay que tener extremo cuidado al analizar las "obras maestras", que suelen inducirnos a incurrir en juicios hiperbólicos que resultan tan dañinos como la ignorancia plena. Un ejemplo contundente del anterior riesgo es la actitud del crítico estadounidense F. Rand Morton, quien hacia mediados de la década de 1940, es decir, poco antes de la aparición de *Al filo del agua*, emprendió un exhaustivo estudio de la novela de la Revolución Mexicana que culminaría en 1949 con la publicación de su libro *Los novelistas de la Revolución Mexicana*. Según confesó Morton en la intimidad de una exultante carta dirigida al escritor, *Al filo del agua* desempeñó un papel fundamental para que él superara su rechazo inicial, provocado por las novelas previas a la de Yáñez:

> He leído asiduamente desde hace casi dos años las novelas más señaladas que se han publicado durante los últimos treinta años. Admito, francamente, que hasta la lectura de *Al filo del agua* me había llevado [un] chasco […] Ahora, leída su obra, el afán se me ha reanudado […] A mí me parece que si tienen como colmo su libro, los que lo antecedieron —no importa su valor propio— merecen estudio precisamente como antecedentes del suyo (Morton 1948: 8).

Es decir, para Morton *Al filo del agua* tenía valor no sólo por sí misma, sino porque de hecho justificaba toda la novelística previa, reducida por él a meros "antecedentes". Una actitud crítica más ponderada, aunque no siempre atendida, es la de Brushwood, quien en su revisión de la novela de Yáñez y de las obras de sus coetáneos, advierte con sagaz cautela:

> Es fácil permitir que la importancia de una obra como *Al filo del agua* deforme los hechos de la historia literaria. Pero está mal permitir que subsista la

> impresión de que esta novela, porque es indicadora, por muchos conceptos, de la dirección que siguió lo mejor de la ficción en años posteriores, dio lugar a un cambio inmediato en las características generales de la novela mexicana. La novela de Yáñez no es sino una entre muchas de las que se publicaron en 1947, y en aquel momento preciso no fue un indicio más fuerte que cualquiera de los demás (Brushwood 1973: 28).

Como no deseo incurrir en el mismo bienintencionado pero a la vez craso error, desde aquí fijo mi postura crítica: no afirmaré hiperbólicamente que *Al filo del agua* implicó un parteaguas absoluto en la literatura mexicana, pero sí diré que fue un hito que conjuntó con maestría las estrategias narrativas de la novela moderna occidental, desarrolladas después con fuerza en nuestra tradición cultural, por ejemplo en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo. En más de una ocasión, Yáñez afirmó que en *Al filo del agua* se propuso aplicar a un pequeño pueblo mexicano la técnica novelística usada por John Dos Passos en *Manhattan Transfer* para representar esa gran urbe; de ahí la escritura de los primeros capítulos, donde aparecen cuatro personajes insomnes cuyo único punto de contacto es el ambiente del pueblo. Pero además el autor tuvo la virtud de crear una micro historia para cada uno de sus personajes secundarios, de tal modo que se podría aplicar a su escritura lo que Xavier Villaurrutia dijo respecto del Mariano Azuela de *Los de abajo*: con dos o tres pinceladas erige a un personaje y le dibuja una historia. Todo ello fue posible gracias a la tensión máxima presente en toda la novela, a partir del "Acto preparatorio", desde cuya primera frase el autor trabajó con rigor la forma hasta lograr una prosa donde la escasez de verbos y el tono lírico lleno de adjetivos, sumados a la ausencia de personajes individualizados, contribuyen a forjar situaciones estáticas en las que, sin embargo, hay un dinamismo potencial que poco a poco socavará la aparente tranquilidad y quietud de ese "pueblo de mujeres enlutadas". Las fuerzas de ese cambio latente son los deseos y el amor, en primer lugar, pero también los miedos y los rencores, según una doble codificación donde se entrecruzan los opuestos, vida y muerte, para construir esa plena figura de oxímoron con que finaliza el "Acto preparatorio": "*Entre mujeres enlutadas pasa la vida. Llega la muerte. O el amor. El amor, que es la más extraña, la más extrema forma del morir; la más peligrosa y temida forma de vivir el morir*" (Yáñez 1993: 11).

Así, los miedos y los rencores, por un lado, y, por otro, los deseos y el amor, esa "extraña" y "extrema forma del morir", marcan el ritmo de la vida cotidiana de los habitantes del innombrado pueblo de los Altos de Jalisco, donde se desarrolla el argumento de la novela, cuyo mundo de ficción arran-

ca en 1909, es decir, en vísperas del estallido de la Revolución Mexicana, hecho histórico que aparece representado al final del texto.

No obstante el enfático y significativo cierre del "Acto preparatorio", no todos los críticos han notado que los elementos perturbadores están ya presentes, como un germen explosivo, en la apertura de la novela; por ejemplo, se llega a conclusiones erróneas cuando, en un afán extremo por percibir la literatura hispanoamericana como una unidad, se asimila *Al filo del agua* a otras novelas de la región: "El innombrado pueblo jalisciense de Yáñez se transforma de un lugar tranquilo que recuerda el quieto pueblo de la Mancha de Don Quijote, a un sitio inseguro arrasado por la revolución" (Detjens 1993: 2). En verdad no hay tal "lugar tranquilo" con tintes míticos y paradisíacos, pues desde el principio aparecen las fuerzas, activas o latentes, que desatarán todos los conflictos, individuales o sociales, aunque éstos no siempre se desarrollan de manera completa, pues en gran medida la estética de Yáñez se funda en la sugerencia máxima, más que en los detalles descriptivos (es decir, prefiere la alusión en lugar de la expresión).

La forma global en que el autor estructura esta estética se basa en el recurso que denomino "La inminencia del acto". En efecto, los complejos personajes del texto se ubican en un límite impreciso que los enfrenta al acto inminente; de este modo, sus vidas son una permanente incertidumbre donde los deseos y las represiones tensionan al máximo cada pasaje; como pasa con Timoteo Limón, indeciso pero anhelante por asistir a la feria de San Marcos, a tal grado que incluso en el velorio de su esposa sigue pensando en ello; lo mismo sucede con Merceditas Toledo, de la Asociación de las Hijas de María, quien al oír un vago ruido, imagina que Julián, su enamorado, entra furtivamente a su casa a la medianoche, aunque de inmediato sufre el desengaño de saber que tan sólo se trataba de los pasos de su madre. Precisamente en esa suspensión de la incredulidad, en la deseosa espera de la concreción del acto —pasaje invisible en la situación supuestamente tranquila que se percibiría desde el exterior—, los personajes "viven" una existencia completa, como hace Mercedes pese a su desencanto final: "¡Haber vivido en un minuto, en el orgasmo de un instante, toda una existencia pecaminosa!" (Yáñez 1993: 22); por cierto que esta cita puede ilustrar una característica de la técnica de Yáñez: la presencia de una narración en tercera persona, pero focalizada por medio de los personajes, pues es obvio que la palabra "orgasmo" no puede pertenecer al registro lingüístico de Mercedes, aunque, a la vez, la frase se construye a partir de lo que ella siente y piensa en lo más íntimo de su ser.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Para desarrollar mi hipótesis, escojo, a falta de espacio, uno de los capítulos centrales de la novela: "La desgracia de Damián Limón", que remite a una expresión popular según la cual un hombre se "desgracia" cuando comete un asesinato. Damián posee un doble estatuto: en principio, es originario del pueblo, por lo que conoce sus hábitos y valores, dentro de los cuales se ha criado; pero como acaba de regresar del Norte (Estados Unidos), donde practicó otras costumbres, se identifica también con las figuras exógenas de la novela, que son por excelencia un factor de ruptura del orden. Estas heterogéneas características, no compartidas, por ejemplo, por Victoria, figura externa totalmente ajena al pueblo (y que por tanto puede salir casi incólume después de haber alterado el orden, es decir, las vidas de Luis Gonzaga y de Gabriel), resultan ideales para que Damián entre, estructuralmente, en una múltiple relación conflictiva.

En primer lugar, con su progenitor, Timoteo Limón, quien se muestra renuente a entregarle la herencia de su madre, cuya muerte se debe, en parte, al sobresalto que provoca en su deficiente salud el regreso del hijo. En segundo lugar, con Micaela Rodríguez, joven rebelde que al rechazar la anodina vida provinciana y codiciar las "maravillas" cosmopolitas de la Ciudad de México, decide coquetear con varios hombres, en una insumisión que si bien no alcanza las proporciones de un decisivo acto transgresor, sí socava los valores tradicionales del pueblo; por cierto que en este rasgo, ella se semeja a otros personajes transgresores, como María y Luis Gonzaga, quienes ante la falta de alternativas que les permitan cambiar una realidad opresiva e insatisfactoria, piensan primero en protestar provocando el escándalo (aunque, en una segunda instancia, María sí alcance la "liberación" —o al menos la promesa de ella— al irse con los revolucionarios, en contraste con Luis Gonzaga, quien, inútil para modificar su entorno, termina huyendo inconscientemente de él y "refugiándose" en la locura). Y, por último, Damián se opone a las dos autoridades máximas del pueblo: la civil y la eclesiástica, es decir, entra en conflicto con la ley de los hombres y con la que se autonombra divina.

Desde sus inicios, el texto sugiere como uno de sus grandes temas centrales la lucha entre padre e hijo, la cual adquiere poco a poco tanto tintes simbólico-míticos como históricos. Por la tensión creciente que construye la novela, se prevé un enfrentamiento extremo entre Timoteo y Damián, y hasta se insinúa la probabilidad del parricidio. Pero al describir la muerte del padre, el narrador, que en otros pasajes elabora una trama que no deja resquicio para la duda, opta por un relato incompleto y sesgado. En general, la novela se construye con base en una enorme multiplicidad de formas narrativas (mo-

nólogo interior, flujo de la conciencia, discurso periodístico, discurso epistolar, voces colectivas y anónimas, etcétera) que tienen como correlato una gran abundancia de narradores. Sin duda, el más importante de éstos es el que habla en tercera persona, desde una amplia visión generada por su focalización del relato por medio de diversos personajes.

Pero al transmitir el crucial pasaje de la muerte de Timoteo Limón, paralela a la de Micaela Rodríguez, el autor disminuye sustancialmente la importancia de este tipo de narrador, el cual cede la voz, ahora en primera persona, a un grupo de personajes que asumen la función de cronistas desde una perspectiva más bien oblicua y limitada, pues ninguno de ellos conoce la historia completa; en apariencia, la suma de los fragmentos del relato de la "desgracia de Damián Limón" debería integrar un mosaico múltiple que aclarara las muertes, pero lo único nítido que se puede deducir del conjunto es la culpabilidad de Damián en cuanto al asesinato de Micaela (hay incluso testigos presenciales de ello). Así, el texto construye con habilidad un lapso de indeterminación en el que resulta imposible saber si en verdad Damián mató a su padre. Para los habitantes del pueblo, no hay duda alguna de que se ha verificado el parricidio, ese abominable crimen que de hecho destruye todos los valores en que la comunidad cree fundarse. Sin embargo, tal certeza no se deduce de la visión fragmentaria derivada del relato de quienes fueron testigos indirectos del caso (la hermana de Damián, el hombre que lo detuvo en su huida, etcétera), ya que nadie, ni el narrador en tercera persona, "presenció" lo sucedido entre padre e hijo. Quizá, mera hipótesis que me aventuro a enunciar, Yáñez no se atrevió a representar directamente el parricidio, como sí lo hará un poco después, con un sentido simbólico, Juan Rulfo en *Pedro Páramo*. A pesar de ello, lo esencial es que encontró una mediación literaria que enfatiza el sentido de acto inminente en que se basa la novela; el hecho concreto del parricidio, o sea, saber si Damián mató o no a su padre, resulta secundario, ya que el campo semántico del parricidio ha sido construido convincentemente.

Si la historia central de Damián bordea siempre la inminencia del acto, esto se debe a que esa estructura estética influye en todos los niveles de la novela, desde el título mismo de ésta, sobre el cual conviene reflexionar aunque en principio parezca muy obvio. Como se deduce del epígrafe explicativo que antecede a la novela, Yáñez dudó entre varias alternativas antes de decidirse por la expresión popular "al filo del agua": "*Al filo del agua* es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y —en sentido figurado, muy común— la inminencia o el principio de un *suceso*. / Quienes prefieran, pueden intitular

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

este libro *En un lugar del Arzobispado*, *El Antiguo Régimen*, o de cualquier modo semejante" (Yáñez 1993: 3). Respecto de estos probables títulos, Perus observa:

> Los títulos alternativos barajados por el autor en el epígrafe —que aclara el sentido de la expresión popular que dio su nombre definitivo a la novela— ayudan a precisar el enfoque que preside la evocación de ese ambiente pueblerino. Mientras *El antiguo régimen* constituye una clara alusión a la cancelación histórica del mundo evocado, *En un lugar del Arzobispado* señala el poder eclesiástico como el objeto de la focalización. Sin embargo, el título finalmente adoptado no pone el acento ni sobre el pasado ni sobre el predominio de la Iglesia, sino sobre la inminencia de la ruptura del orden aludido al mismo tiempo que sobre uno de los aspectos fundamentales de la perspectiva adoptada: su trasfondo popular (Perus 1993: 327).

Por mi parte, debo destacar dos cosas. La primera es que ante la necesidad de escoger uno entre diversos títulos, Yáñez optó en última instancia por el menos referencial de todos, aquél que aludía no al poder político ni al eclesiástico, sino al hecho estético por excelencia: la inminencia del acto; esta decisión autoral significa privilegiar la concepción del texto como objeto estético y no como supuesto "reflejo" de una realidad social o política. La segunda es que se producen oposiciones de distinto nivel entre el título y el epígrafe, pues funcionan de manera diferente. Para empezar, en la frase del título hay una intencionalidad metafórica; en cambio, el epígrafe resulta explicativo; o sea que se construyen con base en recursos lingüísticos que trabajan en sentidos opuestos. Además, mientras la frase apunta, como dice Perus, hacia el "trasfondo popular" de la novela, el epígrafe aclaratorio, donde se descodifica el significado de una expresión netamente campesina, se dirige a los verdaderos destinatarios del texto: los letrados lectores citadinos (y no a la analfabeta masa campesina, que sí comprendería esa expresión oral cotidiana, cuyo sentido figurado se describe incluso como "muy común" en ese ámbito cultural); en suma, el logrado título metafórico, tan vivo y sugerente, es delimitado por un epígrafe que intenta aclarar su sentido para aquellos lectores cuyos orígenes no campesinos les impedirían entender la frase. En el fondo, quizá la aclaración paratextual sea innecesaria, pues en la parte culminante de la trama, cuando el movimiento revolucionario está a punto de estallar, se introduce, entre un coro colectivo, una voz anónima que dice: "¡Estamos al filo del agua!" (Yáñez 1993: 236), frase a la que poco después se suman las palabras premonitorias que al morir dirige el viejo Lucas Macías al

padre Dionisio: "—¡Estamos en el filo del agua! Usted cuídese: pase lo que pase, no se aflija, señor cura, será una buena tormenta y a usted le darán los primeros granizazos: ¡hágase fuerte!" (Yáñez 1993: 236).

Me he detenido morosamente en el pasaje del probable parricidio de don Timoteo Limón a manos de su hijo tanto porque representa muy bien la estética usada por Yáñez a lo largo de su novela, como porque en este suceso se cifraría el ambiente previo al estallido de la Revolución. Desde esta perspectiva, considero que una de las mayores aportaciones de Yáñez a las reflexiones sobre el movimiento armado fue mostrar que éste no sólo se derivaba de situaciones extremas de pobreza e injusticia, sino también de la insatisfacción de los individuos frente a un medio ambiente hostil para las realizaciones individuales. Así, *Al filo del agua* realiza con extraordinaria habilidad la disección de todos los factores, individuales y colectivos, que derivaron en la Revolución.

El anónimo pueblo del relato, ubicado alrededor de Yahualica, se transforma tanto por las inquietudes internas como por las ideas venidas de fuera. Por ejemplo, uno de los feligreses calificados como "fuereños" o "norteños" porque han ido a trabajar a Estados Unidos, expresa al sacerdote en el momento de la confesión: "—No, padrecito, dispénseme mucho: lo que sucede es que al volver nos damos cuenta de las injusticias y la mala vida que acá sufre la gente. ¿Por qué un cristiano a de sudar todo el día para que le den unos cuantos cobres? […] Yo le digo a usted, padrecito, que esto no puede seguir así; tarde o temprano los pobres se han de aburrir y a bien o a fuerzas las cosas tienen que cambiar" (Yáñez 1993: 96). Los vientos de cambio se introducen en el pueblo paulatinamente, hasta romper el ritmo cíclico de la vida de sus habitantes, que entran de lleno a la vertiginosa sucesión de los hechos históricos. Como muestra de ello, conviene examinar cómo son las celebraciones y festividades.

En el sentido mundano del término, desde el "Acto preparatorio" se afirma que las fiestas están proscritas, o que al menos las escasas manifestaciones de ellas se efectúan de manera vergonzante; por ejemplo, los matrimonios: "*Los matrimonios son en las primeras misas. A oscuras. O cuando raya la claridad, todavía indecisa. Como si hubiera un cierto género de vergüenza*" (Yáñez 1993: 7). Pero una vez que en el "Acto preparatorio" se han construido los referentes semánticos para refutar la existencia de fiestas en el pueblo, al final se dice con igual firmeza que sí hay fiestas, aunque éstas son de otra índole, según se deduce de este pasaje: "*Pueblo seco. Pero para las grandes fiestas —Jueves Santo, Jueves de Corpus, Mes de María, Fiesta de la Asunción, Domingo del Buen Pastor, Ocho y Doce de Diciembre—, las flores rompen su clausura de patios y salen a la calle, hacia la iglesia* […]" (Yáñez 1993: 10). En suma,

desde el inicio el texto elabora de forma implícita dos concepciones básicas de fiesta, que se presentan como totalmente diferenciadas y sin posibilidad alguna de confluir: por el lado de lo profano, las diversas fiestas mundanas, proscritas tanto por los miedos atávicos de los habitantes del pueblo como por la función represora de los sacerdotes; por el lado de lo sagrado, las "grandes fiestas" religiosas, avaladas y dirigidas por el poder institucional de la Iglesia, que de esta manera pretende cohesionar al pueblo y preservar un orden establecido. Son éstas las festividades que marcan el ritmo cíclico de la vida del pueblo, el cual se empieza a resquebrajar por el interés de algunos habitantes ("a quienes les gusta el mitote", dice el narrador) por asistir a fiestas religiosas externas donde se relajan las costumbres religiosas, por lo que de hecho el Santo patrono del lugar sólo es usado como un pretexto para la disipación. En el fondo, las dubitaciones y temores de los personajes provienen de su incapacidad para vivir una verdadera vida religiosa, en donde los ámbitos de lo profano y lo sagrado deberían aparecer diferenciados, según ha definido Caillois:

> Más tarde o más temprano, por mediaciones dialécticas o por comprobaciones directas, debemos admitir que el hombre religioso es ante todo aquel para el cual existen dos *medios* complementarios: uno donde puede actuar sin angustias ni zozobras, pero donde su actuación sólo compromete a su persona externa, y otro donde un sentimiento de dependencia íntima retiene, contiene y dirige todos sus impulsos y en el que se ve comprometido sin reservas. Estos dos mundos, el de lo sagrado y el de lo profano, sólo se definen rigurosamente el uno por el otro (Caillois 1942: 11).

Para muchos personajes de la novela, lo profano y lo sagrado se entrecruzan en una confusión no carente de supersticiones diversas. Quizá porque el Padre Dionisio conoce esta peligrosa mezcla, considera necesario infundir a los fieles de su grey el pavor de lo sagrado, ausente en la vida cotidiana de sus ovejas; para lograr este objetivo, él llega al extremo de auxiliarse de una severa y particular interpretación de los ejercicios ignacianos o de encierro, enfocada sobre todo a provocar entre los asistentes un terror paralizante por medio de la dramática representación teatral de la inevitable muerte, con lo cual éstos confirman la vacuidad de sus actos en la tierra.

Por otra parte, para observar una concepción diferente de fiesta no es necesario salir de la comunidad, pues en ésta se presenta una idea de ella que, pese a estar asociada con las grandes festividades religiosas, difiere de

la interpretación litúrgica y convencional; se trata de la manera laxa como la gente común y corriente entiende y vive sus fiestas, expresada de manera tangencial y parentética por el narrador: "Las fiestas —fiestas en el sentido del pueblo: se aflojan el aislacionismo y otras costumbres, deja de trabajarse, cocínanse viandas especiales, transcurren los días dentro de la iglesia o en las procesiones, llegan forasteros, hay puestos frente al atrio y en las esquinas […]" (Yáñez 1993: 54). Ya desde el siglo XIX, Lucas Alamán había descrito las prácticas religiosas del pueblo mexicano de esta forma:

> El pueblo, poco instruido en el fondo de la religión, hacía consistir ésta en gran parte en la pompa del culto, y careciendo de otras diversiones, se las proporcionaban las funciones religiosas, en las que, especialmente en la Semana Santa, se representaban en multiplicadas procesiones los misterios más venerables de la redención. Las fiestas de la Iglesia, que debían ser todas espirituales, estaban, pues, todas convertidas en vanidad (*apud* Altamirano 1986: 203-204).

En el fondo, el director espiritual de la comunidad de *Al filo del agua* no alcanza a comprender y aceptar que las fiestas no pueden reducirse al cumplimiento estricto de los preceptos eclesiásticos, sino que abarcan una amplísima gama de vivencias. Asimismo, el juego, en su estricto valor lúdico, no está representado en la novela, la cual sólo remite a él como acto sujeto al azar con una finalidad de apuesta. No obstante, resulta muy sintomático que en la nota preliminar a la novela aparezca la palabra "canicas", que en primera instancia remite a un popular juego de niños, practicado sobre todo en las ferias ambulantes: desde la parte alta de una tabla inclinada, se arrojan canicas que al descender se topan con obstáculos, por ejemplo clavos, por lo cual no puede predecirse en qué número caerá cada una de ellas, ni el premio que obtendrá el jugador; en la nota se aclara que la expresión, tomada de uno de los personajes, se usa para referir al hecho de que la novela no tiene argumento previo, sino que se basa en la trayectoria de vidas que, al igual que las canicas, ruedan sin rumbo fijo. Sorprendentemente, al avanzar en su lectura el receptor se encuentra con que es el propio Padre Dionisio quien acude a esta imagen para explicarse la realidad: "El destino —en marcha— de sus feligreses le parecía el rodar de canicas en aquellos juegos de feria donde un impulso imperceptible modifica las derivaciones por caminos diferentes, embargando la expectación de jugadores y curiosos" (Yáñez 1993: 104); sin duda, pese al concepto del libre albedrío, estas palabras se semejan, peligrosamente, a la idea de que las vidas humanas no tienen finalidad ni trascendencia alguna.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

En esencia, la idea implícita de fiesta manejada por el Padre Dionisio se limita a buscar la sacralización de los valores que él considera que deben identificar a la comunidad y, por este medio, integrar a sus miembros en una sociedad sin cambios. Pero esta limitada concepción deja fuera algo básico: la interpretación de la fiesta en la cultura popular como un espacio propicio para la diversión y el regocijo:

> De entrada, hay que subrayar hasta qué punto está asociado en la cultura popular el regocijo, la diversión, el disfrute de la vida a un tiempo de holganza en el que se suspende la actividad laboral y en el que se realizan ceremonias y rituales, algunos de ellos religiosos. Las fiestas establecen una ruptura en la sucesión de los trabajos. El tiempo adopta una primaria diferenciación entre tiempo laboral y tiempo festivo. Y a esta diferenciación le corresponde una diferenciación de actitudes. El trabajo es un tiempo y una actividad seria, la fiesta un tiempo y una actividad (no inactividad) alegre, bulliciosa […] La regulación del tiempo consiste, entonces, en establecer ritmos (secuencias pautadas de trabajo y fiesta) [Velasco 1982: 8-9].

Como sabemos, eventualmente esta actividad alegre y bulliciosa deviene en transgresión, pues el tiempo festivo contiene, latentes, fuerzas renovadoras que pueden hacer peligrar, aunque en principio sólo sea en el imaginario colectivo y en un sentido simbólico, las anquilosadas estructuras en que se basa una sociedad. En ciertas culturas de orientación católica, esto sucede en los carnavales que acompañan a la cuaresma: fiesta universal en cuyo desarrollo se vive, según expone Mijail Bajtin, de acuerdo con leyes *de la libertad*, y donde temporalmente todo el pueblo penetra en el reino utópico de la universalidad, la libertad, la igualdad y la abundancia:

> Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo *viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que el carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*. En el curso de la fiesta sólo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir, de acuerdo a las leyes *de la libertad*. El carnaval posee un carácter universal, es un estadio peculiar del mundo: su renacimiento y su renovación en los que cada individuo participa. Ésta es la esencia misma del carnaval (Bajtin 1974: 13).

Obviamente, el fenómeno de la carnavalización está ausente de la novela, ya que el celo extremo del Padre Dionisio impide cualquier transgresión; sin

duda, el tipo de fiestas que él anhela se parecería más a las fiestas oficiales de la Edad Media descritas por Bajtin, las cuales no desviaban al pueblo del orden existente, sino que contribuían a consagrar, sancionar y fortificar el régimen vigente.

Se trata de fiestas que, por lo menos en algunos de sus actos, escapan al control estricto de las grandes instituciones, como la Iglesia y el Estado; y puesto que son más permeables a la creatividad espontánea de la gente, desempeñan una función liberadora o catártica respecto de potencias ocultas y reprimidas, que en ocasiones encuentran así un cauce de salida, sin romper las estructuras básicas de la sociedad.

En esta línea, la novela enfatiza muy bien el contraste entre las fuerzas represivas y conservadoras generadas en el interior del pueblo y las fuerzas exógenas que propician, a veces tan sólo de forma simbólica, una probable liberación, ya sea de individual carácter emotivo (disfrutar la vida fuera del pueblo) o de carácter social y colectivo (entrar en la lucha revolucionaria). Como el Padre Dionisio no puede comprender esto, el final del argumento de la novela ejerce una máxima ironía en su contra, pues una serie de hechos insólitos alrededor suyo —tanto en su grey (un probable parricidio) como en su propia familia (la huida de su sobrina María para unirse a los revolucionarios)—, lo induce a cavilar y dudar profundamente de sus funciones de pastor de almas, según se percibe en las preguntas que se plantea al oficiar la misa que es la última escena del texto: "¿Alcanzará a consumir este cáliz de hoy?, ¿podrá vencer el vértigo que lo derrumba, la caída que todos esperan con sádico silencio?" (Yáñez 1993: 242).

Al esforzarse por reanudar sus labores diarias con esa fiesta cotidiana que debe ser para él la misa, de hecho el Padre Dionisio intenta restituir al pueblo, no obstante todos los recientes y terribles acontecimientos, un ritmo que había estado claramente marcado por las festividades religiosas, como se aprecia en varios apartados de la novela cuyos títulos remiten a ellas: "Ejercicios de encierro", "Los días santos", "Pascua", "El día de la Santa Cruz", "Ascensión". Este tipo de marcas temporales aparecen desde el comienzo de *Al filo del agua*, por ejemplo cuando Timoteo Limón piensa: "[…] ha sido tarde la cuaresma, este año. Ya estamos a mediados de marzo y apenas la semana que viene será de Lázaro. Hasta el once de abril cae ahora la Pascua Florida" (Yáñez 1993: 15-16). Y aunque en éste y otros pasajes a veces aparecen en aposición las fechas del calendario mundano y del litúrgico, es obvio que la vida de los habitantes del pueblo pretende guiarse más bien por el segundo, el cual puede ofrecerles la seguridad cíclica de un mundo sin cambios.

Aunque con características y nombres muy diversos, desde el majestuoso de "grandes fiestas" hasta los despectivos de "mitote" y "fandango", las celebraciones que hasta aquí he descrito son de origen religioso. Pero hay otro género de fiestas, casi excluido de *Al filo del agua*: las festividades de orientación cívica, organizadas por el Estado para fomentar actitudes patrióticas acordes con la unidad de la nación a partir de los intereses del régimen político. En contraste con el largo espacio dedicado a las otras, las fiestas cívicas tan sólo se mencionan marginalmente en el texto, por ejemplo en esta breve pero significativa frase: "Pasadas las fiestas patrias —nunca estuvieron tan desairadas—, el director político hizo viaje a Teocaltiche y a Guadalajara" (Yáñez 1993: 185).

Respecto de las fiestas patrias de esa época, cabe recordar, en primer lugar, que el régimen de Porfirio Díaz, cuya debacle se representa en la conclusión de la novela, fomentó y cimentó esa nueva tradición de la cultura mexicana denominada el "Grito de la Independencia", que celebra el arranque de la lucha de emancipación contra España. Según los datos históricos más fidedignos y razonables, el grito libertario del cura Miguel Hidalgo se pronunció la madrugada del 16 de septiembre de 1810, y no alrededor de la medianoche del día anterior, como señalan unas pocas fuentes; por ello desde 1822 se asumió oficialmente como festividad nacional el día 16. No obstante, la nueva tradición, quizá por la confusión de los documentos históricos y por un atractivo fervor romántico, acostumbró comenzar los festejos en vísperas de esa fecha. La costumbre de lanzar el "Grito de Independencia" a las once de la noche del día 15 acabó de institucionalizarse durante el prolongado régimen de Díaz, quien seguramente creía ver designios divinos en la simple coincidencia de que él había nacido un 15 de septiembre (véase Serrano 1988). Pese a la enorme importancia política de esta fecha, en *Al filo del agua* no hay ninguna celebración especial de ella, e incluso la cita que he copiado especifica, entre guiones largos, que las fiestas patrias de ese año (1909) estuvieron más desairadas que nunca. Este desdén por lo cívico, natural en la autoridad eclesiástica, en cuanto al resto de la comunidad demuestra la debilidad extrema del Estado, que no tiene los medios de convencimiento o control para inducir u obligar a los habitantes del pueblo a asistir a las ceremonias cívicas.

Una situación semejante se produce durante las famosas fiestas del Centenario de septiembre de 1910, cuando el gobierno de Porfirio Díaz intenta conmemorar con gran fastuosidad los primeros cien años de vida independiente del país, para lo cual incluso se invita a numerosos emisarios extranjeros, con el objeto de que atestigüen la supuesta grandeza del país, manifiesta sobre todo

en la Ciudad de México. Sin embargo, en esa comunidad de los Altos de Jalisco, los festejos del Centenario se perciben más como un deber que como un placer, según se deduce de esta frase: "[…] el deber cívico de celebrar en el pueblo el centenario de la Independencia y el gusto de algunos por ir a las fiestas, bien a la capital de la República o a la del Estado […]" (Yáñez 1993: 217).

El último capítulo de la novela, titulado "El cometa Halley", implica una ruptura del ritmo de ésta en múltiples niveles. En primer lugar, mientras todos los capítulos anteriores se habían dedicado a narrar con pormenores los sucesos de 1909, el último elabora un rápido recuento de todo 1910; en segundo lugar, porque si aquéllos se centraban en lo local, éste se dirige sobre todo a los acontecimientos nacionales. Además, en contraste con la previa cadencia vital del pueblo, marcada por festividades religiosas cíclicas e intemporales, los hechos históricos (sobre todo la figura de Madero y el surgimiento de la Revolución) adquieren cada vez mayor fuerza, hasta alcanzar el primer plano. Esta serie de cambios se percibe ya en un rasgo que en principio parecería secundario: el hecho de que ese apartado final arranque con la frase "El 1o. de enero de 1910 llegó al pueblo como cualquier otro día" (Yáñez 1993: 203), que con la simple introducción de la fecha, ausente en los capítulos anteriores, indica que a partir de ese pasaje habrá un paulatino predominio de lo histórico sobre lo intemporal y cíclico.

Quizá los juicios alrededor de la aparición del cometa Halley simbolicen a la perfección el cambio diametral visible en la vida del pueblo al final de la novela. Este fenómeno astronómico es interpretado como el Apocalipsis por la gente común, cuya primitiva religiosidad teme la imposición de recónditos castigos divinos. Pero el verdadero Apocalipsis, si es que puede usarse esta expresión, es de carácter histórico: el estallido de la Revolución Mexicana, que instaura el dominio de la historia en una sociedad regida hasta entonces por la repetición cíclica de una serie de actividades colectivas, entre ellas sus fiestas, de carácter estrictamente conservador.

Ahora bien, lejos de proponer una visión reduccionista y dicotómica que explique la participación de la sociedad local en la lucha revolucionaria como resultado de una enorme ola originada en el ámbito nacional, la novela exhibe una necesidad de cambios que surge del interior mismo del pueblo. Por ello los signos de la impostergable transformación empiezan a percibirse aun antes del inicio de la Revolución; por ejemplo en la manera como la Semana Santa de 1910 se practican los ejercicios ignacianos, a los cuales se aligera de su previo espíritu tenebroso, gracias a que entonces el reformista Padre Reyes influye más en el Padre Dionisio. Se trata, no obstante, de señales de renovación

tenues, pues el espíritu que las preside es más bien reformista y no alcanza un verdadero carácter revolucionario.

El cambio profundo sólo puede ser posible, por lo menos en cuanto idea a realizar, cuando la Revolución emprenda su primera y más terrible tarea, no ficcionalizada en la novela: destruir todas las estructuras previas, sean éstas de carácter social, político, económico, ideológico o religioso, de acuerdo con un espíritu revolucionario extremo que juzga imposible que lo nuevo pueda edificarse sobre los vestigios de lo antiguo; y si bien en el texto la llegada del Apocalipsis encarnado en el movimiento revolucionario implica el fin de una era, también fomenta la esperanza de que haya un proceso de renovación y, por ende, una probable salvación, ubicada quizá más en el ámbito profano (social y económico) pero igualmente en el sagrado. Por ello resulta sintomático que en la conclusión el propio Padre Dionisio plantee dos inquietantes preguntas: "Mas él mismo ¿no ha predicado que las calamidades deben aceptarse como azotes de la justicia divina? ¿Por qué no ha de ser la revolución el instrumento de que se sirva la Providencia para realizar el ideal de justicia y pureza, inútilmente perseguido por este decrépito cura?" (Yáñez 1993: 241); se abre así la posibilidad de que la ruptura del orden implícita en el hecho histórico pueda integrarse de forma coherente a una explicación religiosa. Además, si bien el Padre Dionisio no podría formular una respuesta positiva para sus interrogantes, la simple duda indica su paulatina transformación, debida tanto a los espantosos sucesos que sacuden su conciencia, como a su obligatorio alejamiento del restrictivo pero inhabilitado Padre Islas, a quien él había elegido como su confesor.

Está claro que al final de la novela, una vez desatados todos los impulsos destructores de la Revolución, en ese "*Pueblo de mujeres enlutadas*" ha concluido ya el "tiempo de fiesta", que será sustituido por otra temporalidad, apenas insinuada en el texto. Martín Luis Guzmán, antecedente narrativo de Yáñez, había bautizado esta sustitución con el irónico nombre de "La fiesta de las balas", capítulo de *El águila y la serpiente* que retoma, para ficcionalizarlo, uno de los acontecimientos más sanguinarios y crueles de la Revolución. Al inicio de ese capítulo, el autor se pregunta qué elementos representan mejor el genuino rostro de Villa y su gente: las múltiples leyendas tejidas alrededor de ellos o los hechos verificables; y luego de contestarse que las primeras son más verídicas y más dignas de "hacer Historia", transcribe y recrea la atroz anécdota: el sádico asesinato colectivo cometido por Rodolfo Fierro, lugarteniente de Villa, quien ejercita su puntería contra trescientos soldados enemigos presos, a los que asesina personalmente en grupos de diez en diez, luego de hacerles

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

la inalcanzable promesa de que obtendrá la libertad el que corra tan rápido como para superar los muros de su encierro antes de recibir las balas (Guzmán 1984: 323-332).

En efecto, como demuestra el cierre de *Al filo del agua*, una vez desencadenada la violencia inherente a la impostergable lucha armada, en el plano de la realidad histórica se inicia el reino de "la fiesta de las balas", cuyos lamentables excesos han sido con frecuencia criticados pero pocas veces comprendidos (que no justificados). Sospecho que podría aplicarse a esos actos el mismo tipo de razonamiento propuesto por Caillois para explicar los libertinajes que se producen en la fiesta: "Los excesos de los arrebatos colectivos ejercen *también*, sin duda alguna, esta función: aparecen como una deflagración brusca tras una compresión larga y severa" (Caillois 1942: 114). Sin duda, la larga represión que en muy diversos niveles había ejercido el régimen de Porfirio Díaz, durante el cual la mayor parte de la población sufrió el secuestro de todo tipo de libertades, sólo podía concluir con esa incontenible reacción destructiva que está en el centro mismo de la Revolución Mexicana, al lado de los ideales humanos más justos y bondadosos. Y sin que esto implique una justificación de los hechos en el plano ético e histórico, convendría recordar las palabras de Guzmán cuando, en un pasaje de su texto autobiográfico *Apuntes sobre una personalidad*, compara la Revolución Mexicana con algunos de los principales fenómenos sociales que cambiaron a la humanidad; así, luego de enlistar el imperio romano, la civilización cristiana, el imperio católico español, o la formación del reino inglés, afirma que junto a ellos "los peores extremos de la Revolución de México eran tan veniales como reducida su órbita dentro de la historia de las concentraciones y las dispersiones del hombre" (Guzmán 2002: 647).

En fin, lo sustancial es destacar que tanto en el plano imaginario —el pueblo donde transcurre la trama de *Al filo del agua*—, como en el de la realidad histórica —el México de 1910—, la Revolución cancela de facto cualquier posibilidad de fiestas, ya sea de carácter religioso, mundano o cívico. Al final de ese múltiple y dilatado conflicto bélico, se instaura un nuevo orden y un nuevo régimen —por desgracia menos revolucionarios de lo que merecían el enorme esfuerzo y la pérdida de tantas vidas—; junto con ello, se desarrolla un ciclo de fiestas inédito, que adapta viejas tradiciones e inventa muchas nuevas, derivadas de una situación histórica marcada por otras necesidades socioeconómicas e ideológicas, pues como ha descrito con certeza el citado Eric Hobsbawm, si bien en todas las épocas se aprecia el surgimiento de nuevas tradiciones, este proceso suele agudizarse cuando en la sociedad se producen

cambios radicales, como lo fueron los derivados de la Revolución, cuyo ciclo de festividades, en el cual prácticamente aún vivimos, aparece presagiado en *Al filo del agua*.

Los mitos fundacionales

Ricardo Güiraldes, Don Segundo Sombra

Con su novela *Don Segundo Sombra* (1926), Ricardo Güiraldes (1886-1927) culminó un largo proceso de la cultura argentina que de hecho se había iniciado en el último tercio del siglo XIX y exacerbado a inicios del XX: la mitificación del gaucho como esencia de la identidad nacional. En 1910, el Estado argentino, con el apoyo casi unánime de la oligarquía, se dispuso a celebrar con gran pompa el Centenario del inicio del movimiento independentista de 1810. La versión oficial de la historia se proponía celebrar con el Centenario los logros materiales —crecientes exportaciones agropecuarias, extensión de las vías férreas, inserción en la economía mundial, etcétera— producidos por el proyecto constitucional liberal aplicado en la nación a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Aunque sin duda son muchas las instancias de la cultura letrada que participaron en el proceso de mitificación del gaucho, una de las más destacadas fue el libro *El payador* (1916), de Leopoldo Lugones, donde él amplió las conferencias que había pronunciado en 1913, en medio de un selecto público que incluía al propio presidente de la República, Roque Sáenz Peña. En cuanto a la aparente incoherencia de una obra tan dilatada y compleja como *El payador*, formada por capítulos que abarcan desde la más antigua tradición grecolatina hasta el mundo argentino contemporáneo, puede decirse que su probable unidad reside en su búsqueda por configurar una identidad argentina específica. Entre otras cosas, Lugones intenta mostrar que el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, cuyo protagonista homónimo es un gaucho, se enlaza con una tradición literaria de carácter épico, heredera de la cultura grecolatina, sobre todo en lo que respecta a la construcción de una figura heroica; así, él concluye que el gaucho, a quien juzga como el verdadero héroe y civilizador del espacio abierto de la pampa argentina, es la base de la identidad de esa nación: "Si se recapitula [en] los elementos de este estudio, fácil será hallar en el gaucho el prototipo del argentino actual. Nuestras mejores prendas familiares […]constituyen rasgos peculiares del tipo gaucho" (Lugones 1979: 50).

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

En cuanto miembro de un grupo social diferenciado que empezó a desaparecer hacia el último tercio del siglo XIX, el gaucho solía ejercitar las aptitudes típicas necesarias para la sobrevivencia de un hombre a caballo, con lo que obtenía su sustento vagando libremente por la pampa y alimentándose del ganado cimarrón, o bien contratándose como peón temporal en alguna estancia para ayudar en las labores ganaderas. El desarrollo de una economía capitalista orientada hacia la exportación de carne y de granos, impulsada por el liberalismo argentino desde la segunda mitad del siglo XIX, había cercado paulatinamente los campos abiertos en los que antes deambulaba el gaucho y convertido en riqueza efectiva (y no sólo latente) el ganado cimarrón del que antes él se alimentaba. En el mejor de los casos, el gaucho se convirtió en permanente peón de estancia, es decir, en un asalariado cuyas habilidades ecuestres resultaban útiles para encargarse del ganado; de hecho con esta caracterización se presenta en *Don Segundo Sombra*, donde incluso se le denomina como "resero".

Cuando Güiraldes escribió su novela, Argentina, pese a generar una gran riqueza desde el campo, aceleraba su transformación hacia una sociedad urbana, según se comprueba con unas cuantas cifras. En la década de 1920, más del 50% de la población vivía en las urbes, y la ciudad de Buenos Aires, que en 1880, apenas establecida como capital federal de toda la nación, tenía alrededor de 80,000 habitantes, superaba ya la exorbitante cifra de dos millones, gracias al constante flujo migratorio, sobre todo de origen italiano y español. Este creciente carácter urbano de la nación podría ser otro de los factores que expliquen el apabullante éxito de *Don Segundo Sombra*, cuya mitificación del gaucho permitía a sus potenciales lectores identificarse con un idílico pasado argentino ubicado en el campo. Por cierto que conviene precisar que un buen número de ciudadanos de origen inmigrante, que ya reclamaban sus derechos políticos y culturales, se negaron a aceptar que el gaucho fuera la esencia de la identidad argentina, pues consideraban que remitía a un pasado preinmigratorio que ellos no podían compartir. Sólo en casos esporádicos, como en la serie de relatos titulada *Los gauchos judíos* (1910), del judío Alberto Gerchunoff, se propuso ingenuamente conciliar ambos polos para representar la asimilación plena de los recién llegados a la nación (de manera despectiva, varios intelectuales llegaron a decir que los "gauchos judíos", expresión que casi es un oxímoron, sólo existieron en la imaginativa mente de Gerchunoff).

Como *Don Segundo Sombra* coincidió con la propuesta de Lugones de definir al gaucho como la esencia de la "argentinidad", el 12 de septiembre de 1926

éste publicó un artículo en *La Nación*, exaltando sin reservas la novela de Güiraldes, cuyo inmediato éxito entre el público había sido sorprendente incluso para el propio autor. Una semana después, se publicó en el mismo diario una entrevista con Paul Groussac, intelectual de origen francés que había captado perfectamente el mensaje central de *Don Segundo Sombra*, aunque éste no lo había seducido. Con esa ironía que hacía temibles sus comentarios, el crítico afirmó de la novela de Güiraldes: "Un libro que trata del gaucho… pero un libro completamente silvestre, algo —busca la palabra— cimarrón. Sin embargo, al autor se le escapan algunas frases de pueblero. Diría, sin intenciones de crítica, que se le ha olvidado el *smoking* encima del chiripá" (Groussac *apud* Rodríguez Alcalá 1986: 18). Este célebre comentario demuestra que a Groussac no lo había deslumbrado el mensaje conciliador de la novela; tal vez debido a sus orígenes, para el crítico no resultaba reconfortante el reencuentro con la pampa que proponía la obra.

La novela narra el proceso de iniciación y aprendizaje de las labores gauchas, o sea campiranas, efectuado por un adolescente sin recursos económicos, el protagonista Fabio, quien sigue la imagen del personaje prototipo del gaucho que da nombre a la obra: Don Segundo Sombra. Por tanto, en su temática el libro se inscribe de modo general dentro de la literatura "gauchesca". Aclaro, por cierto, que el concepto de este género al que me afilio parte de uno de los rasgos centrales enunciados por Josefina Ludmer en su seminal libro: "En este primer momento sólo interesan dos categorías, la de uso y la de emergencia. La primera es la que quizás define y permite pensar el género gauchesco: un uso letrado de la cultura popular. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: un mundo) que no es la del que escribe" (Ludmer 1988: 11-12). En varios de los escritores aquí analizados se percibirá este "uso letrado de la cultura popular".

Ahora bien, en el caso de *Don Segundo Sombra* se trata de una literatura gauchesca renovada, pues sus personajes se centran en el ejercicio de las labores ecuestres como asalariados y no en la libertad plena de la pampa, como sucedía con el personaje Martín Fierro del citado poema épico del siglo XIX. Mediante su trama novelesca, que en sí no contiene sucesos excepcionales, Güiraldes proporcionó a los lectores de su época soluciones estéticas e ideológicas, en respuesta al acuciante problema de la visible heterogeneidad de la cultura argentina, cuyas disyunciones pueden resumirse en las dicotomías ciudad-campo, criollos-inmigrantes, modernidad-tradición, etcétera.

En primer lugar, desde la perspectiva estética, el estilo de *Don Segundo Sombra* ofrecía una probable síntesis al interrogante de saber si en la escritura

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

se podía ser simultáneamente criollo y simbolista (o, en otros casos, vanguardista); es decir, se trataba de conocer si se podía formar parte, al mismo tiempo, de la tradición y de la renovación literarias. Güiraldes resuelve y sintetiza esta contraposición usando dos distintos niveles culturales y lingüísticos. Por un lado, siguiendo una larga tradición que ya se ha descrito aquí respecto de *El matadero* de Echeverría, hay un registro verbal —presente sobre todo en los diálogos— que intenta representar fielmente el habla de los gauchos, por ejemplo el voseo característico de la zona o la aspiración del fonema "s" en posición al final de una palabra y al principio de otra que comienza con vocal (representada tipográficamente así: "vamoh a ver"); asimismo, es un registro que abunda en directas comparaciones campiranas y en un vocabulario relacionado con elementos naturales y con la vestimenta y herramientas de labor propias de la pampa. Por el otro, se trabaja con el habla "culta" del narrador que relata sus memorias de adolescencia, y en la cual campea un lenguaje lírico de raíz simbolista o impresionista. Esto se logra gracias a que Fabio, el narrador, rememora su pasado iletrado con una visión retrospectiva enunciada desde un presente que lo ha familiarizado con la cultura letrada y con los artificios literarios. De este modo, Güiraldes ejemplifica convincentemente en su texto que los escritores argentinos de los años veinte pueden aspirar a recurrir a la renovación literaria (de innegable influjo extranjero) manteniendo a la vez sus nexos con la tradición nacional argentina.

Pero más importante que este doble registro verbal es el mensaje ideológico que finalmente elabora *Don Segundo Sombra*. Ya que el autor percibe su presente como una realidad degradada, propone en su texto la vuelta a un utópico mundo rural, a una campirana "edad dorada". Este mundo ideal se construye mediante la evolución de Fabio, el personaje que se inicia simbólicamente en la vida gaucha. Como resultado de su larga experiencia campestre al amparo de la imagen tutelar de Don Segundo Sombra, Fabio aprende inalienables cualidades gauchas que se convierten en parte de su propia "naturaleza". Así, cuando al final de la novela él se entera de que recibirá una herencia que lo hará estanciero, por lo que teme dejar de ser gaucho, su maestro le infunde la seguridad de que bajo ninguna circunstancia perderá nunca lo adquirido: "—Mirá —dijo mi padrino, apoyando sonriente su mano en mi hombro—. Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina'e tropilla" (Güiraldes 1988: 210). Para una sociedad que se está urbanizando rápidamente, pero que al mismo tiempo, por sus orígenes no urbanos, vuelve la mirada nostálgica al campo, resulta sumamente reconfortante la idea de que las cualidades campiranas del

gaucho pueden aprenderse y además permanecer como una "naturaleza" imborrable. Un leve contraste con una obra fundacional de la narrativa urbana de Hispanoamérica, *El juguete rabioso* (1926), del también argentino Roberto Arlt (1900-1942), puede ayudar a distinguir mejor la propuesta de Güiraldes. Silvio Astier, el protagonista de la novela de Arlt, es también un adolescente en busca de identidad y definición vital; pero a diferencia de Fabio, él no encuentra un maestro que lo apoye y guíe, por lo que se ve obligado a deambular por una ciudad de Buenos Aires en extremo hostil, donde sufre experiencias decepcionantes que incluso lo inducen a intentar el suicidio, a la vez que lo llevan a descubrir ciertos sectores bajos y sórdidos de la sociedad porteña; aunque al final Silvio decide probar sus límites personales cometiendo un infame acto de traición que propiciará un eventual viaje al mítico Sur del país, de ningún modo el sentido final de la novela de Arlt es positivo.

El mensaje conciliador de *Don Segundo Sombra* se complementa con la afirmación de que el gauchismo, en cuanto cualidad esencial, puede combinarse sin problemas con elementos provenientes de distintos registros culturales, como se nota en el diálogo que sostienen Fabio y el personaje Raucho casi en la conclusión del texto: cuando aquél acusa a Raucho de ser un "cajetilla agauchao", éste replica que dentro de poco —debido a la herencia económica que recibirá y a la educación que está asimilando— Fabio será a su vez un "gaucho acajetillao"; de acuerdo con un diccionario de términos argentinos, "Cajetilla agauchao" es una "Expresión común en el campo para designar al hombre de la ciudad, atildado en el vestir, con aires de superioridad y eficiencia" (Coluccio 1985: *s. v.*). Como se apreció en el análisis de *El matadero*, en la literatura del siglo XIX, "cajetilla" remite a un amplio campo semántica estructurado alrededor de todos los significados referentes a lo impropio para el campo o la realidad cotidiana. En suma, la frase "gaucho acajetillao", que convierte en adjetivo lo que antes fue sustantivo, implica que se puede ser simultáneamente gaucho y culto, del campo y de la ciudad. Ésta es precisamente la atractiva opción que la novela ofrece a sus lectores: la figura de Don Segundo Sombra, el gaucho "puro" y arquetípico, es el modelo ideal y por tanto resulta inalcanzable; en cambio, como se deduce de la conversación entre Fabio y Raucho, sí se pueden mezclar aspectos de distintos registros culturales para llegar a ser un "cajetilla agauchao" o bien un "gaucho acajetillao":

> En este diálogo con Raucho está el ideal que Güiraldes quiere sintetizar en su persona y en su literatura, al mismo tiempo que lo transmite a la sociedad como seguridad optimista de base nostálgica. En un momento de valores

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> inciertos, de mezclas sociales y raciales vividas como peligrosas, inestables y amenazadoras, el mensaje tranquilizante de *Don Segundo Sombra* ratifica síntesis legítimas resolviendo en lo imaginario tensiones bien diferentes (Sarlo 1988: 42).

El espectro de posibilidades que este mensaje alcanza es vasto: a quienes juzgan en peligro su "criolledad" (para ellos sinónimo de "argentinidad"), les ofrece la vuelta a un rural mundo gauchesco; a quienes se sienten amenazados por la modernidad, les presenta el refugio de la tradicional vida campirana; a los escritores que dudan entre su moderna inclinación hacia la renovación estética y su fidelidad a la tradición literaria, les muestra una escritura que conjuga ambos extremos. A estas certidumbres se debe la amplía difusión y aceptación de la novela de Güiraldes, quien de este modo redefine la identidad argentina desde la cultura. Para concluir este apartado, sólo quiero aventurar una sucinta hipótesis: que la solución ideológica y cultural propuesta por Güiraldes quizá resulte más abarcadora y vigente que la postulada por dos novelas regionalistas o "telúricas" que le son contemporáneas: *La vorágine* (1924), del colombiano José Eustasio Rivera (1888-1928), y *Doña Bárbara* (1929), del venezolano Rómulo Gallegos (1884-1969) [véase Perus 1998 y Alonso 1990]. Conjeturo que esto puede deberse a que las tesis planteadas por ambos escritores (la decisiva influencia de la imponente selva americana o de los duros Llanos venezolanos, respectivamente, en el carácter de los seres humanos) son ahora más visibles para el lector, con lo cual su eficacia literaria disminuye.

Alejo Carpentier, El reino de este mundo

En 1949, el cubano Alejo Carpentier (1904-1980) propuso otra respuesta literaria a la acuciante pregunta hispanoamericana sobre la identidad: *El reino de este mundo*. Debido a que se formó en una cultura cuyo componente africano no podía ser elidido, Carpentier pudo plantearse como uno de los ejes de su obra cuál era el lugar de la herencia africana en la zona del Caribe (aspecto, por cierto, todavía reconocido de manera insuficiente en otras regiones de Hispanoamérica, cuando no negado de manera tajante). En un desplazamiento artístico que le permitió ejercer una sana distancia crítica, el autor decidió enfocar este componente no desde Cuba misma, sino desde un período específico de la historia de Haití.

Según confesó el autor en diversas ocasiones, su interés primigenio derivó de un viaje a Haití en 1943, el cual propició que él llegara a definir uno de sus conceptos más ricos y a la vez polémicos, el de lo real maravilloso:

> Por ello diré que una primera noción de lo real maravilloso me vino a la mente cuando, a fines del año 1943, tuve la suerte de visitar el reino de Henri Christophe —las ruinas tan poéticas de Sans-Souci; la mole, imponentemente intacta a pesar de rayos y terremotos, de la Ciudadela La Ferrière— y de conocer la todavía normanda Ciudad del Cabo, el *Cap Français* de la antigua Colonia, donde una casa de larguísimos balcones conduce al palacio de cantería habitado antaño por Paulina Bonaparte (Carpentier 1970: 107).

Para este escritor, entonces, Haití es una especie de *topos* ideal donde, entre otras cosas, coexisten diversas influencias culturales, las cuales están siempre marcadas por la singularidad propia del mundo americano. El contexto desde donde se enuncian ideas como la anterior resulta fundamental, pues Carpentier elabora una especie de contra-discurso mediante el cual desea disentir de las propuestas culturales provenientes del mundo occidental. No obstante esta postura, que podría calificarse como "independentista", conviene destacar que en gran medida su actitud intelectual presupone la cultura europea, es decir, su conocimiento y familiaridad con tendencias artísticas previas que él asimiló y practicó durante su estancia en París, ciudad entonces sumergida en los efluvios del surrealismo. Al reencontrarse con el mundo americano, Carpentier percibe que los referentes culturales europeos resultan insuficientes para juzgar, y sobre todo para representar literariamente, una realidad concreta que es más compleja:

> Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití, al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo *real maravilloso*. Pisaba yo una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución. Conocía ya la historia prodigiosa de Bouckman, el iniciado jamaiquino […] Había respirado la atmósfera creada por Henri Christophe, monarca de increíbles empeños, mucho más sorprendente que todos los reyes crueles inventados por los surrealistas, muy afectos a tiranías imaginarias, aunque no padecidas. A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo *real maravilloso* no era privilegio único de Haití,

> sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías (Carpentier 1970: 110 y 111).

La relación biunívoca entre este singular prólogo y la novela en sí propicia que el primero sea una especie de "teoría" de la segunda, mientras la novela resultaría el ejemplo por antonomasia de la teoría propuesta. Sin embargo debe reconocerse que el ensayo es un prólogo oblicuo para el texto ficcional al que antecede, pues sólo en su cierre se perciben sus claros nexos con *El reino de este mundo*; quizá por ello el autor mismo dudó sobre el lugar apropiado del prólogo, el cual decidió trasladar después a un libro de ensayos, aunque en algunas ediciones posteriores optó por restituirlo como prefacio de la narración. En suma, no se sabrá nunca con certeza si la teoría de lo real maravilloso fue formulada por el autor antes de la escritura de la novela o si derivó de ésta.

Ahora bien, en el texto de ficción buscó Carpentier representar con necesaria y suficiente ambigüedad literaria las realidades antes descritas, según explico enseguida. Por economía expositiva, conviene detenerse en un pasaje fundamental de la novela: la probable metamorfosis de Mackandal en el instante mismo de su ejecución. Este personaje de la novela, basado en el líder histórico que encabezó la rebelión de los esclavos negros de Haití entre 1751 y 1758, es apresado por las fuerzas militares de la oligarquía europea que gobierna el país. Para impartir un castigo ejemplar que llegue a todos los esclavos, éstos son llevados a la plaza donde Mackandal será ajusticiado en la hoguera. En el momento culminante, el narrador en tercera persona que controla el relato proporciona dos versiones de los hechos. En primer lugar, la de los esclavos, cuya aparente indiferencia, juzgada por los amos como un rasgo de inferioridad racial, emana de su confianza extrema en que finalmente Mackandal logrará salvarse, gracias a sus extraordinarios poderes en el ejercicio de la metamorfosis:

> En ese momento, Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto conminatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las hondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.
> —*Mackandal sauvé!* (Carpentier 1969: 41).

Pero de inmediato se transmite la otra versión, que podríamos denominar de raigambre realista: "Y a tanto llegó el estrépito y la grita y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido en el fuego, y que una llama crecida por el pelo ahogaba su último grito" (Carpentier 1969: 41). Hasta aquí parecería que, en última instancia, el narrador privilegia la versión realista, sobre todo cuando enfatiza que "muy pocos vieron" los sucesos finales; sin embargo, como se verá más abajo, en la conclusión del relato el propio narrador confirma, mediante su personaje Ti Noel, que dentro del mundo de ficción construido en el texto, las metamorfosis en las que confiaban los esclavos no son meras creencias populares.

El texto plantea también las complejas e irresueltas relaciones entre la historia (*i.e*. la historiografía) y la literatura. En el antecitado prólogo a su novela, Carpentier advierte a sus probables lectores:

> En él [*El reino de este mundo*] se narra una sucesión de hechos extraordinarios, ocurridos en la isla de Santo Domingo, en determinada época que no alcanza el lapso de un vida humana, dejándose que lo maravilloso fluya libremente de una realidad estrictamente seguida en todos sus detalles. Porque es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes —incluso secundarios—, de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y de cronologías (Carpentier 1969: 13).

Así pues, el texto parte de una precisa documentación histórica, parcialmente identificada en los epígrafes de cada una de sus cuatro secciones, la cual es sometida a la imaginación novelística del autor. Para validar su teoría de lo real maravilloso con un sólido sustento histórico, Carpentier efectúa un arduo proceso de investigación y selección. Al intentar rastrear todas las fuentes históricas del novelista, no sólo las que él declara, Speratti plantea: "*El reino de este mundo*, aunque imaginativo, es eminentemente libresco. Ha resultado del estímulo de ciertas obras, muy en especial de las semihistóricas, editadas en los Estados Unidos a raíz de y durante la ocupación norteamericana de Haití (1915-1934); tales obras despertaron la emulación de Carpentier o su deseo de superarlas y, si no exactamente a dramatizar, lo llevaron a novelar los períodos más intensos de la existencia del pequeño país" (Speratti-

Piñero 1981: 1). Como apunta esta estudiosa, Carpentier cumple así su idea de convertirse en un nuevo cronista de Indias.

La narración de los sucesos históricos de Haití presente en la novela se ubicaría, *grosso modo*, entre 1750 y 1830, pero como el texto novelístico prescinde de fechas concretas, e incluso elide mencionar a fundamentales actores históricos, es obvio que el lector medio no está en posibilidades de restituir una cronología precisa de los sucesos históricos. En el fondo, el autor no cree en eso que él llama "la verdad histórica", cuya fijación depende sobre todo de la historiografía oficial. Por ello en su novela más bien el nivel mítico acaba por subordinar al histórico, como se percibe en su logrado final. Según indiqué, la narración es contada en tercera persona, pero en ciertos pasajes los hechos son tamizados (o focalizados) por la percepción de los propios protagonistas. Así, en el cierre textual el antiguo esclavo negro Ti Noel busca su lugar en el mundo usando la capacidad de metamorfosearse que aprendió de Mackandal; después de varios intentos infructuosos del personaje por identificar su función en el mundo, el narrador asume la voz para plantear como una promesa hacia el futuro el incesante deseo de los seres humanos por transformar su realidad:

> Y [Ti Noel] comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansía siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida, en el Reino de este Mundo (Carpentier 1969: 143 y 144).

El "reino de este mundo" sería pues el único posible para los seres humanos, pero no como una imposibilidad derrotista, sino como la exigencia de no claudicar en la búsqueda de un mundo mejor. Mediante este curioso juego con la frase bíblica "mi reino no es de este mundo", Carpentier estaría marcando algo consustancial para las naciones hispanoamericanas: su necesidad de buscar y encontrar su propia definición no en una promesa futura e

intangible, sino en el ejercicio diario de una lucha cotidiana que no por repetitiva dejaría de ser heroica (el heroísmo es facultad de los seres humanos, no de los dioses).

Miguel Ángel Asturias, Hombres de maíz

El mismo año en que Alejo Carpentier se preguntaba, desde la literatura, cuál era el lugar del sustrato africano en la formación de la identidad hispanoamericana, el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias (1889-1974), nacido y educado en un país con un alto porcentaje de población indígena, publicó el más arriesgado de sus experimentos novelísticos: *Hombres de maíz* (1949), larga y compleja obra cuyo título mismo alude al mundo prehispánico. Además de haber asimilado la tradición maya inserta en la cultura guatemalteca, en 1926 Asturias colaboró, desde París, en la traducción al español de la versión francesa del *Popol Vuh* preparada por el profesor Georges Raynaud, director de Estudios sobre las Religiones de la América Precolombina, en la Escuela de Altos Estudios de París. El conocimiento de éste y de otros textos sagrados de los mayas fue determinante para la escritura de *Hombres de maíz*, obra en la que el autor entremezcló un discurso de carácter cosmogónico y mitológico semejante al de sus modelos mayas, junto con las tendencias artísticas propias de su época, asimiladas durante su estancia en Europa. El propio Asturias expresa cómo en general intentó conciliar esas dos tendencias en su obra: "Mi realismo es mágico porque él revela un poco de sueño, tal como lo conciben los surrealistas. Tal como lo conciben también los mayas en sus textos sagrados. Leyendo estos últimos, yo me he dado cuenta [de] que existe una realidad palpable sobre la cual se injerta otra realidad, creada por la imaginación, y que se envuelve de tantos detalles que llega a ser tan «real» como la otra. Toda mi obra se desenvuelve entre estas dos realidades" (*apud* Couffon 1963: 2). Fiel a este presupuesto, el texto narrativo de *Hombres de maíz* comienza así:

> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le roben el sueño de los ojos.
> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le boten los párpados con hacha…
> —El Gaspar Ilóm deja que a la tierra de Ilóm le chamusquen la ramazón de las pestañas con las quemas que ponen la luna color de hormiga vieja… (Asturias 1992: 5).

Esta construcción poética, basada en una frase anafórica y en metáforas modernas que sin embargo suenan antiguas, se semeja a las formas invocatorias de los textos mayas sagrados. El nombre del personaje mencionado al inicio de la novela remite a la vez a una entidad mitológica e histórica, la cual es usada para desatar una secuencia narrativa que elude deliberadamente las fechas exactas, pues la intención autoral última es que lo mitológico y lo histórico se fundan, lo cual, por cierto, requiere de la aparición cíclica de algunos personajes. El Gaspar Hilóm (o Hijom) histórico fue un cacique indígena que en 1900 encabezó una de las muchas rebeliones indígenas contra los ladinos (*i. e.* no indígenas: mestizos, criollos, etc.) por la posesión de la tierra, la cual es presentada en la novela como la madre fecunda que proporciona el sustento a los hombres de maíz. En el argumento se enfrentan dos sistemas económicos que en última instancia se fundan en dos concepciones cosmogónicas opuestas, según se deduce del pasaje donde se critica a quienes arrasan los bosques o las selvas para sembrar el maíz con meros fines comerciales:

> El mata-palo es malo, pero el maicero es peor. El mata-palo seca un árbol en años. El maicero con sólo pegarle fuego a la roza acaba con el palerío en pocas horas […] Como la guerrilla con los hombres en la guerra, así acaba el maicero con los palos. Humo, brasa, cenizal. Y si fuera por comer. Por negocio […] El maíz empobrece la tierra y no enriquece a ninguno. Ni al patrón ni al mediero. Sembrado para comer es sagrado sustento del hombre que fue hecho de maíz. Sembrado por negocio es hambre del hombre que fue hecho de maíz (Asturias 1992: 9).

Así pues, el título de la novela alude tanto a la esencia de los indígenas como a su función sobre la tierra, pues son hombres hechos no de barro sino de maíz, que cultivan este cereal para sustento de sus familias y no por negocio, como sí hacen los "maiceros". (A más de medio siglo de difundida la novela, resulta curioso observar que uno de sus postulados básicos coincidiría con lo que hoy sería parte de una actitud ecológica.) En un diálogo visible al final de la novela, se amplía esta idea, pues no sólo se reitera la certeza de que el maíz debe sembrarse para el consumo propio, sino que se efectúa una comparación extrema en la que se representa al cereal como una entidad ligada entrañablemente a los seres humanos: "—Y no es que yo quiera; es que ansina debe ser y es ansina que es, porque a quién se le iba a ocurrir tener hijos para vender carne, para expender la carne de sus hijos, en su carnicería…" (Asturias 1992: 180). De este modo, el maíz es la sustancia de la que

están hechos los indígenas, pero al mismo tiempo es el padre de ellos y puede ser también su hijo.

Asimismo, aunque quizá esté de más señalarlo, el título escogido por Asturias se inscribe implícitamente en una vieja polémica respecto de la supuesta superioridad de las razas o culturas a partir de su alimentación; a quienes juzgan, desde una visión eurocentrista, que las culturas cuyo alimento es el trigo son superiores a las que acuden al maíz, el autor responde con esta novela, que, entre otras cosas, asimila y usa con desenfado las contemporáneas estrategias narrativas de Occidente, a la vez que proyecta en el mismo plano cultural, sin disminución alguna, toda su herencia indígena.

Ahora bien, a partir del capítulo inicial centrado en la fallida rebelión de los indígenas liderados por Gaspar Ilóm, cuyas huestes son masacradas luego de que se traiciona y envenena al cabecilla, quien después logra revivir, *Hombres de maíz* desarrolla una serie de complejas historias paralelas y divergentes, todas basadas en personajes: "Machojón", "Venado de las Siete-rozas", "Coronel Chalo Godoy", "María Tecún" y "Correo-Coyote". Ante la imposibilidad de dedicar espacio a cada una de ellas, escojo, como una muestra representativa de sus propuestas culturales, un tema que anuda varias historias: el llamado nahualismo, que se elabora primero en "Venado de las Siete-rozas" y con más fuerza en "Correo-coyote". Ambas tramas remiten al clásico tema literario del doble, de larga raigambre en diversas tradiciones culturales.

En un pasaje central del capítulo "Venado de las Siete-rozas", acontecen dos muertes simultáneas: la del venado, que por fin ha sido cazado por Gaudencio Tecún, y la de un curandero que parece haber muerto a manos del desquiciado Calistro Tecún. Sin embargo, un hecho extraordinario no concuerda con esta explicación: al igual que el venado, el curandero tiene detrás de la oreja la marca de un disparo. Por ello Gaudencio aclara a otro de sus hermanos: "—El curandero y el venado, para que vos sepás, eran énticos. Disparé contra el venado y ultimé al curandero, porque eran uno solo los dos, énticos […] No eran dos. Eran uno. El curandero y el Venado de las Siete-rozas, como vos con tu sombra, como vos con tu alma, como vos con tu aliento" (Asturias 1992: 55). El mismo fenómeno se aprecia, todavía más visible, en voz del narrador al final de la novela: "El señor Nicho navegaba en el mar junto a María Tecún, tal y como él era, un pobre ser humano, y al mismo tiempo andaba en forma de coyote por la Cumbre de María Tecún, acompañando al Curandero-Venado de las Siete-rozas" (Asturias 1992: 278). Por ello el capítulo final tiene un título bimembre: "Correo-coyote"; de igual modo, en la cita se suma la denominación del venado a la del curandero, con lo cual se construye un personaje

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

dual. Además del tema del doble, el nahualismo presente en ambos pasajes implica la confluencia de dos espacios y tiempos. De este modo se restituye la modalidad prehispánica a la creencia del doble, tema que en el mundo occidental no suele presentar esa simultaneidad (piénsese, por ejemplo, en la famosa novela de Robert Louis Stevenson *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*, donde la dualidad se produce de modo sucesivo y no simultáneo, en dos espacios diferenciados). Se podría concluir, *grosso modo*, que Asturias intenta recuperar la formulación original del tópico literario del doble en América, donde se presenta la confluencia temporal y espacial descrita.

Ya se ha convertido en un lugar común la idea de que en la América hispana se produce un sincretismo cultural y religioso que hace convivir sin exclusión la herencia occidental con la prehispánica (y/o africana). Pero quizá haya pocas obras donde el tema esté trabajado con tanta persistencia y habilidad como en *Hombres de maíz*. Es obvio que al escribir la novela, Asturias fue fiel a esta frase de un personaje: "los cuentos son como los ríos, por donde pasan se agregan lo que pueden" (Asturias 1992: 191). Por ejemplo, el autor debe buscar el modo literario apropiado para introducir una buena cantidad de relatos orales que desea incorporar al argumento global del texto; por lo general lo logra con eficiencia, pues encuentra el tono y el personaje útiles para cada relato. En uno de los que muestran mejor el singular sincretismo religioso de la región, el arriero Hilario trae a colación una anécdota para explicar una frase pronunciada al momento de que lo apresuran a levantar la carga que tiene que llevarse: "Cargo, pero no me lo trago, como decía el indio" (Asturias 1992: 152). Ante la pregunta de uno de los oyentes sobre el significado de la frase, el arriero se explaya así:

> —El indio aquel que se estaba muriendo y a quien el padre cura, con mil dificultades, porque vivía muy lejos, le llevó el viático. Como el camino era muy trabajoso, el cura perdió la hostia y al llegar al rancho, no encontrando otra cosa así delgadita que darle al enfermo, agarró una cucaracha y le quitó un ala. El indio en las últimas, boqueando, mientras el tata cura, a la orilla del tapexco, le decía: "¿Crees que este es el cuerpo de Nuestro Señor Jesucristo…?". "Sí, cree…", contestaba el indio. "¿Crees que en este pedacito está su santísimo cuerpo?". "Sí, cree…", repetía el indio. "¿Crees en la vida eterna?". "Sí, cree…". "Pues sí es así… abrí la boca…" En ese momento, el indio apartó la mano al padre, y dijo: "Cree, pero no me lo trago…" (Asturias 1992: 152).

Desde la perspectiva de la liturgia católica, el sacramento queda así inconcluso, pues el indio se niega a aceptar el sentido no sólo metafórico sino también directo de la representación del cuerpo de Cristo. Según una nota redactada por Gerald Martin para la útil edición crítica de la novela aquí usada, este pasaje podría remitir a la resistencia pasiva indígena, visible ya desde un texto de Fuentes y Guzmán, la *Recordación florida* (siglo XVI), donde este sacerdote español registra que cuando a los indios se les preguntaba si creían en los misterios de la fe católica, solían responder con la escéptica frase *anecayuqui*, que significa "quizás será así", y nunca con la palabra *yuqui* ("así es").

Como he indicado, por varios años Asturias estuvo en contacto directo con la cultura europea, lo cual, cabe suponer, lo ayudó a distinguir mejor los contrastes entre ambos mundos. Quizá por ello decidió introducir en *Hombres de maíz* a algunos esporádicos personajes extranjeros, entre ellos el alemán Deféric, cuya función de comerciante le permite mantener un trato continuo con los indígenas. En un rico pasaje del texto, él expresa sus temores de que el hombre del correo mediante el cual ha mandado a Europa una composición musical se pierda por los encantos de una "tecuna", según cuenta una leyenda que adjudica a encantadoras mujeres la magia de seducir a los hombres para que ellos se "desbarranquen". Como su esposa le dice que sólo son leyendas que se cuentan pero no suceden, Deféric argumenta de inmediato que ese pensamiento es materialista, y se pregunta, como buen creyente romántico en el alma nacional, qué sería de Alemania sin sus leyendas, en las cuales la lengua alemana forjó lo mejor de su espíritu; esto desata una airada discusión conyugal descrita así por el narrador:

> Doña Elda aceptaba que las leyendas de Alemania eran verdaderas, pero no las de aquel pobre lugar de indios "chuj" y ladinos calzados y piojosos. Con el dedo, como con el cañón de una pistola, apuntaba don Deféric hacia el pecho de su mujer, acusándola de tener mentalidad europea. Los europeos son unos "estúpidos", piensan que sólo Europa ha existido, y que lo que no es Europa puede ser interesante como planta exótica, pero no existe (Asturias 1992: 184).

Sin duda Asturias desea imprimir mayor énfasis a este punto colocando la frase en voz de un alemán; si la diatriba contra el eurocentrismo hubiera sido emitida por un americano, se podría haber calificado como una postura más bien ideológica. Asimismo, el pasaje resulta coherente dentro de la trama gracias a los rasgos del personaje alemán, quien pese a dedicarse al

comercio, tiene capacidad para comprender el valor intrínseco del arte en cualquier sociedad, debido a que él también es un artista. Por cierto que como poco después del pasaje descrito el narrador aclara que Deféric y su esposa hablaban en alemán, esto sirve para ilustrar la estrategia global de la novela, cuyo narrador en tercera persona no está caracterizado como individuo, por lo que puede transcribir un diálogo emitido originalmente en otro idioma, apropiarse de las expresiones locales de los personajes o bien elaborar descripciones basadas en el conocimiento de los textos sagrados mayas o en las estrategias vanguardistas aprendidas por el autor durante su periplo europeo. En última instancia, todos estos diversificados registros verbales demuestran que, como hace Asturias en *Hombres de maíz*, la identidad hispanoamericana se construye también acudiendo a fuentes culturales muy variadas. Como resultado lógico e inmediato de todo ello, se deduciría que la identidad hispanoamericana no está constituida por una esencia ahistórica e inamovible, sino formada por todos aquellos elementos que de múltiples maneras entran en nuestras prácticas culturales. A manera de conclusión de este apartado, quizá convenga citar las certeras palabras enunciadas por Carlos Fuentes sobre la labor novelística de Asturias, tanto en su construcción de mitos como en el hallazgo de un lenguaje particular, ambos alejados de la tendencia realista dominante durante la primera mitad del siglo XX:

> Asturias se enfrenta al mismo mundo fatal e impenetrable de la novela tradicional, pero lejos de detenerse en el documento opaco, encuentra la transparencia en el mito y el lenguaje. Su manera de personalizar a los hombres anónimos de Guatemala consiste en dotarlos de sus mitos y su idioma mágico, un idioma constitutivamente emparentado con el del surrealismo. Pero la personalización no sólo consiste en objetivarla, sino en subjetivarla: en este sentido, se revela como el derecho del escritor a expresarse personalmente, y no como un mero puente o hilo transmisor de la realidad aparente (Fuentes 1972: 24).

En efecto, Asturias se ubica a una enorme distancia de lo que habían pretendido algunas novelas indigenistas, como *Huasipungo* (1934), del ecuatoriano Jorge Icaza (1906-1978). Éste había implicado una diferencia radical respecto de la visión idílica del indígena visible en una novela indianista como *Aves sin nido* (1889), de la peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909). Ahora bien, pese a sus buenas intenciones sociales y a su modelo realista,

Icaza dota a sus personajes indígenas de una lengua que representa en exceso sus particularidades fonéticas, mientras los personajes con otros orígenes raciales manejan una sintaxis y una pronunciación regulares (y hasta casi perfectas). Por el contrario, Asturias no siente la obligación de representar ficcionalmente ninguna realidad inmediata, ni de partir de una visión del indígena preconcebida; gracias a esta libertad estética, *Hombres de maíz* mantiene su vigencia, y su lenguaje mítico con influencias surrealistas continúa desafiando nuestras capacidades como lectores.

La síntesis cultural

Jorge Luis Borges, Historia universal de la infamia *y* Ficciones

Mientras Miguel Ángel Asturias construía su novela mítica *Hombres de maíz*, en la otra orilla de la América Hispana el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) elaboraba sus dos obras más trascendentes: *Ficciones* (1944) y *El Aleph* (1949), sin duda el corpus narrativo más influyente en la cultura occidental durante la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI. Más que un análisis de estos textos, interesa aquí descubrir cómo encontró el autor su estilo literario y, sobre todo, qué preguntas se planteó en su obra para postular una identidad hispanoamericana (denominación que uso con plena conciencia de que este tipo de calificativos no le agradaban).

En la década de 1920, Borges había publicado dos libros de ensayos donde se preguntó, en diversos tonos, cuál era el lugar que correspondía a la cultura argentina. Así, como parte de una exacerbada etapa nacionalista después negada con fervor, declaraba enfáticamente:

> A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los *gringos* de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidá a este país (Borges 1926: 5).

La cita es elocuente tanto por los conceptos que declara como por su expresión; en primer lugar, predica un criollismo (*i. e.* un argentinismo auténtico) "vivencial" que no excluiría a los *gringos* (extranjeros); además, ensaya

modos de escritura que van desde el neologismo hasta el registro fonético del habla coloquial argentina (afán que lo llevó al extremo de incluir una gran cantidad de argentinismo en su poemario *Luna de enfrente* y a escribir su nombre como "Jorje" en las cornisas).

Las sucesivas experimentaciones verbales de Borges durante la década de 1920, así como sus reflexiones sobre el arte de narrar, le permitieron entrar con éxito en la narrativa el siguiente decenio. *Historia universal de la infamia* (1935), serie de relatos sobre personajes extraídos de diversas fuentes literarias e históricas, exhibe lo que a la postre sería el gran modelo literario borgeano: la posibilidad de recurrir a otros textos para generar la literatura propia. De este modo se derrumba el modelo clásico de mimesis que consideraba, *grosso modo*, que el arte se relacionaba directamente con la realidad objetiva y concreta; es decir, la mimesis (si aceptamos el término) se ejerce ahora de un texto a otro. Por ello, como rasgo excepcional dentro de los usos de la narrativa, el volumen de Borges contiene un apéndice con la lista de las fuentes en que se ha basado para escribir la mayoría de los textos de *Historia universal de la infamia*, a excepción de "Hombre de la esquina rosada", el relato que cierra el libro y que sería, según la obsoleta y superada denominación tradicional, el único texto "original".

"Hombre de la esquina rosada" también se singulariza por otras razones más sustanciales. En primer lugar, porque su argumento se ubica en un espacio geográfico literario definido, las orillas, ámbito marginal y limítrofe entre la ciudad y el campo, propicio para la acción definitoria del protagonista: el compadrito que ejecuta el criollo duelo a cuchillo para probarse a sí mismo que es capaz de valor y coraje. Al destacar la amoralidad del crimen, la literatura de Borges entronca con la larga tradición gauchesca argentina, sobre todo con la derivada de dos obras disímiles: la primera parte del poema épico *El gaucho Martín Fierro* (1872) de José Hernández y la novela de folletín *Juan Moreira* (1880) de Eduardo Gutiérrez, escritor popular (e incluso de masas) del cual él gustaba mucho. En sus orígenes, el género gauchesco se caracteriza por manejar paralelamente los tonos del lamento y del desafío (Ludmer 1988), pero en su narrativa de hecho Borges elimina el primero (factor que, por cierto, contribuye a esa falta de "sentimentalismo" que algunas lecturas desviadas han imputado a su narrativa).

La selección del compadrito para poblar el privilegiado espacio de las orillas no recibe sin embargo la sanción unánime de sus contemporáneos, por lo que se le cuestionan las razones para escoger al suburbio y al compadrito —deleznable para una moral burguesa— como motivos de su literatura:

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> ¿Por qué sentirá Borges esa predilección por los barrios arrabaleros del Buenos Aires desaparecido por fortuna, como los que inspiran todos sus poemas? Hay en sus elegías una añoranza del compadre, del matón de esquina, que no se justifica en un espíritu de amplia cultura y de hábitos tan civilizados. ¿Será acaso una nueva forma de nacionalismo? (Aita 1930: 27).

Es evidente que este juicio aplica a toda la obra de Borges una característica parcial de ésta, a la vez que se funda en una posición estética prejuiciada, según la cual existen asuntos propiamente literarios. Su interrogante, sin embargo, cuestiona un punto central de la escritura borgeana: la paradoja de que ésta maneje simultáneamente elementos de la "alta" cultura y de la cultura popular, o, para decirlo con conceptos decimonónicos, el hecho de que se incline a la vez hacia la "civilización" y hacia la "barbarie", aspecto que ya se ha visto en Echeverría.

En segundo lugar, "Hombre de la esquina rosada" destaca por el feliz encuentro de un modo de expresión que permite asimilar en la escritura la oralidad porteña. Para lograr esto, se narra directamente el duelo a cuchillo como si éste fuera contado —incluso a un Borges ficticio que funge como interlocutor— por uno de los protagonistas; se trata de un registro con tono oral en el que el sujeto del enunciado y el de la enunciación coinciden, al mismo tiempo que el autor (ficticio) participa como receptor silencioso del relato, lo cual le permite recibir inflexiones lingüísticas ajenas a su medio cultural. Así, el relato arranca con una alocución en que el protagonista delimita, mediante su peculiar habla criolla, el espacio orillero donde sucederá el duelo: "A mí, tan luego, hablarme del finado Francisco Real. Yo lo conocí, y eso que éstos no eran sus barrios porque él sabía tallar más bien por el norte, por esos laos de la laguna de Guadalupe y la Batería" (Borges 1996: t. I, 331). A diferencia de algunos escritores del período que marcan tipográficamente ciertos registros verbales —por lo general la lengua de los "otros"—, la grafía borgeana no señala la oralidad literaria del texto por medio de comillas o cursivas. En las grafías fonéticas del narrador en primera persona, casi siempre se reconoce de inmediato la palabra original: laos, acreditao, soledá, amistá, voluntá, usté, paré[d], colorao, oservé, inoraba, esperiencia, jué, juí, ajuera, dijunto, güen, peliar, pisotiando, naides, etcétera. Por eso puede decirse que: "La sintaxis del texto borgeano tiene las características del habla popular gauchesca, de modo que las diferencias en la construcción, en el régimen y en la concordancia no llegan a alterar la lengua, a pesar de la presencia de construcciones elípticas, ambiguas, anacolutos, asíndeton y polisíndeton" (Ulla 1990: 124 y 125).

Tanto el rescate de la amoralidad del crimen como el trabajo con la oralidad criolla son rasgos distintivos de la literatura gauchesca, por lo que puede decirse que Borges retoma dos elementos constitutivos de la tradición gauchesca: "La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y, por otro lado, el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Ésa es la gauchesca para Borges" (Piglia 1986: 54).

Me he detenido en *Historia universal de la infamia* porque desde esta temprana obra se presentan ya los dos ámbitos generales típicos de la narrativa de Borges. En primer lugar, un campo literario basado en la referencialidad literaria y que usa a la lectura como fuente de la escritura; sus recursos: las citas apócrifas, las enumeraciones dispares, las traducciones desviadas, la reelaboración de los temas de otros, etcétera. En segundo lugar, el ámbito literario inaugurado por las historias de cuchilleros con base en la mitologización de las orillas y del compadrito, y cuya principal forma literaria es el relato en primera persona y el trabajo con la oralidad criolla. La primera vertiente se relaciona con un espacio multicultural cosmopolita; la segunda, con la tradición argentina y sus referentes culturales (ciudad-campo, civilización-barbarie, cultura letrada-cultura oral, etcétera). Esta clasificación dicotómica es sólo metodológica, porque en general sus textos combinan ambas tradiciones, aunque a veces la crítica o las ediciones de su obra no permitan reconocerlo, pues con relativa frecuencia las compilaciones de sus relatos, tanto en español como en otras lenguas, prescinden de sus textos ligados a la tradición gauchesca o a temas locales. Una muestra de que las dos vertientes enunciadas se combina es la relación de Borges con una obra canónica de la literatura gauchesca, el *Martín Fierro* de José Hernández, la cual aparece completada y corregida en dos relatos borgeanos: "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)", donde inventa un relato biográfico alrededor de la figura de Cruz, el compañero y amigo entrañable de Martín Fierro, y en "El fin" (1955), donde el hermano del negro asesinado por Fierro se enfrenta a éste en un duelo a cuchillo.

Hacia fines de la década de 1930, la narrativa borgeana desarrollará sobre todo la primera vertiente. Así, en "El acercamiento a Almotásim", texto aparecido originalmente en *Historia de la eternidad* (1936), inaugura el autor una de sus formas literarias más exitosas: el cuento-reseña. La estrategia discursiva de este nuevo subgénero se explica en el prólogo a *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), libro que se sumaría después como primera parte de *Ficciones*: "Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral

cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario […] Más razonable, más inepto, más haragán, he preferido la escritura de notas sobre libros imaginarios" (Borges 1996: t. I, 429).

En efecto, en el seudo ensayo, Borges simula escribir una reseña sobre un texto imaginario: *The Approach to Al-Mu'tasim*, libro del abogado Mir Bahadur Alí aparecido tres años antes en Bombay. Para su ejercicio crítico, el reseñista dice haber utilizado la segunda edición, publicada en Londres por Victor Gollancz y con un prólogo de Dorothy L. Sayers; en contraste con el carácter ficticio del libro, tanto el editor como la prologuista son personajes reales del mundo literario de la época. Junto con sus comentarios, el reseñista sintetiza en unos cuantos párrafos el argumento de la obra de Bahadur: el personaje central, un estudiante hindú que en un tumulto ha matado a un hombre, se mezcla después con gente de la clase más vil —ladrones, asesinos, etcétera—, entre la cual, sin embargo, percibe en una ocasión un rasgo de ternura; esta experiencia define su futuro, pues él deduce que esa cualidad debe emanar de un ser superior, cuya búsqueda emprende. La novela reseñada concluye cuando el estudiante, después de varios años, llega a un sitio en el que una oculta voz —la increíble voz de Almotásim, el ser supremo— lo insta a entrar. La inclusión de este cuento-reseña en un volumen de ensayos —sobre el tiempo, la metáfora, las traducciones, etcétera— produjo un efecto especial: por su ubicación en un libro de esa naturaleza y por su logrado juego entre referencias literarias reales y meramente ficticias, algunos de los lectores (entre ellos Bioy Casares) pensaron que la novela de Bahadur realmente existía e intentaron conseguirla. De este modo se alcanza uno de los objetivos de la escritura borgeana: la construcción de un arte autónomo en que la literatura tiende a constituirse como una realidad concreta e independiente del mundo real y tangible.

Quizá en cuanto a sus recursos formales, el procedimiento previo alcance su clímax en uno de los más famosos textos de Borges: "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" (1940), donde un Borges y un Bioy Casares ficticios emprenden la tarea de develar el misterio alrededor de un único ejemplar de la *Enciclopedia británica* que contiene un artículo sobre la inexistente región de Uqbar. En una pesquisa intelectual en la que son mencionados como partícipes varios personajes reales del mundo literario de la época (Reyes, Martínez Estrada, Mastronardi, Ibarra), el narrador por fin encuentra un libro que le revela el misterio:

> En el amarillo lomo de cuero leí estas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*. No había indicación de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> fecha ni de lugar. En la primera página y en una hoja de papel de seda que cubría una de las láminas en colores había estampado un óvalo azul con esta inscripción: *Orbis Tertius*. Hacía dos años que yo había descubierto en un tomo de cierta enciclopedia pirática una somera descripción de un falso país; ahora me deparaba el azar algo más precioso y más arduo. Ahora tenía en las manos un vasto fragmento metódico de la historia total de un planeta desconocido (Borges 1996: t. I, 434).

Luego de deducir que esa empresa sólo puede ser producto de una sociedad secreta de científicos y artistas dirigida por un oscuro hombre de genio, el texto asume un tono ensayístico para describir cuáles son las características de ese "planeta desconocido", además de su zoología (tigres transparentes) y de su topografía (torres de sangre), difundidos ya por las revistas populares. Más importante es su concepción idealista del universo: "El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio; es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial" (Borges 1996: t. I, 435); de esta concepción derivan sus idiomas (basados en verbos impersonales o en sustantivos formados por acumulación de sustantivos); su casi única disciplina, la psicología, cuyo rechazo pleno del materialismo invalida la ciencia, ya que no postula relaciones de causalidad; su literatura (fantástica y adjudicada a un solo autor anónimo), etcétera.

Con "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" supera Borges lo que él creía que era una insuficiencia de la literatura fantástica hasta entonces conocida, la cual postulaba la irrupción propia del género mediante un solo hecho extraordinario. En cambio, él construye todo un universo alterno, una totalidad desconocida desde las coordenadas mediante las cuales los lectores se relacionan con su mundo. Ahora bien, el texto cierra con una posdata doblemente significativa. En primer lugar, porque dota de materialidad concreta a ese universo alterno, hasta entonces sólo descrito a partir de su verbalización en una enciclopedia; en la posdata, el narrador cuenta cómo le correspondió atestiguar las primeras intrusiones del mundo alterno en la realidad inmediata, visibles en dos hallazgos: una brújula en una caja con inscripciones de una lengua de Tlön y, sobre todo, un pequeño cono de un material desconocido, usado como imagen de la divinidad en ciertas religiones de Tlön. En segundo lugar, la posdata efectúa un juego literario que conviene recuperar, pues con el paso de los años se ha perdido; se trata de una nota que rompe con las categorías de espacio y tiempo, pues se presenta como reproducción de un inexistente texto previo y se data en 1947, es decir, siete años después de su

aparición; ambos rasgos exigieron en su momento la atención extrema del lector para no perderse en esos laberintos.

No obstante la probable inscripción de "Tlön" dentro de una nueva modalidad de la literatura fantástica, conviene recordar que algunos textos borgeanos han sido calificados como "metáforas epistemológicas" (Alazraki 1983). Desde esta perspectiva, el texto efectúa una profunda reflexión sobre los modelos de conocimiento disponibles en la cultura occidental. Por último, "Tlön" también puede entenderse como parte de una discusión de época sobre los sistemas totalitarios, según se deduce de esta alusión histórica concreta: "Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden —el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo— para embelesar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado" (Borges 1996: t. I, 442).

"Tlön, Uqbar, Orbis Tertius" forma parte de la primera serie de textos narrativos publicados por Borges en la prestigiosa revista *Sur* de Victoria Ocampo, inaugurada en 1939 con "Pierre Menard, autor del Quijote", escrito que podría considerase como una teoría de la recepción *avant la lettre* por su diáfana exposición de que un pasaje literario asume un significado distinto de una época a otra. Esos relatos se agruparon a fines de 1941 en el volumen *El jardín de senderos que se bifurcan*, obra que en 1944 fue integrada como la primera parte de *Ficciones*. Gracias a esta difusión previa, el libro participó sin suerte en el Premio Nacional de Literatura del trienio 1939-1941, pues la Comisión Nacional de Cultura, apoyada por una comisión lectora *ad hoc*, no otorgó a Borges ninguno de los tres premios. Esta exclusión confirmó los temores expresados por Adolfo Bioy Casares en su certera reseña del libro, en la cual presagiaba una lectura equivocada de *El jardín de senderos que se bifurcan*:

> Borges emplea en estos cuentos recursos que nunca, o casi nunca, se emplearon en cuentos o en novelas. No faltará quien, desesperado de tener que hacer un cambio en su mente, invoque la división de los géneros contra este cambio en las historias imaginarias […] Estos ejercicios de Borges producirán tal vez algún comentador que los califique de juegos. ¿Querrá expresar que son difíciles, que están escritos con premeditación y habilidad, que en ellos se trata con pudor los efectos sintácticos y los sentimientos humanos? (Bioy Casares 1942: 62 y 63).

El hecho de que Borges no obtuviera el Premio fue interpretado como una afrenta personal por los intelectuales cercanos al grupo de la revista *Sur*.

Por ello, en el número 94 de esta publicación (julio de 1942) se incluyó un simbólico "Desagravio a Borges"; aunque las intervenciones de quienes participaron en esta reivindicación son muy breves, la enorme lista de los participantes y el peso de éstos en el campo intelectual argentino resultan significativos: Eduardo Mallea, Francisco Romero, Luis Emilio Soto, Pedro Henríquez Ureña, Amado Alonso, Eduardo González Lanuza, Adolfo Bioy Casares, Ángel Rosenblat, José Bianco, Enrique Anderson Imbert, Carlos Mastronardi, Enrique Amorim, Ernesto Sábato, Manuel Peyrou, etcétera. Más que lo dicho por ellos en un momento tan coyuntural, importa el gesto de homenaje a Borges que implica este desagravio. Un par de años después, la Sociedad Argentina de Escritores creó su Premio de Honor, el cual fue concedido de inmediato al autor.

La aún importante revista *Nosotros*, en cuya dirección Roberto F. Giusti —miembro de la comisión lectora— ocupaba un lugar prominente, asumió la defensa del dictamen del jurado. Así, en un editorial publicado en la misma fecha en que *Sur* difundió su "Desagravio a Borges", y que se puede adjudicar a la pluma de Giusti, se ensalzan las cualidades de las obras premiadas; de *Cancha larga*, la ahora olvidada novela que obtuvo el primer lugar, se dice: "es una amplia evocación de la evolución de la campaña argentina en tres cuartos de siglo, obra de construcción sólida, virtud tan rara en nuestra literatura novelesca, no carente de defectos, entre ellos cierta propensión del autor al didactismo, pero rica de pinceladas diestras y coloridas que "hacen ver" a tipos, escenas y ambientes" (Giusti 1942: 115). Pese al didactismo de que se acusa a la novela, su carácter realista —patente en su supuesta evocación lograda del campo— parece haberle ganado adeptos. Para disipar las dudas y reclamos que suscitó la omisión del nombre de Borges entre los premiados, la revista *Nosotros* ensaya esta explicación:

> Se nos ocurre que quizás quienes se decidan a leer el libro hallen esa explicación en su carácter de literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho que a veces confina en la "fumisterie". *Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino, en esta hora del mundo, con el galardón de la mayor recompensa nacional, una obra exótica y de decadencia* que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recóndita y la narración policial; oscura hasta resultar a veces

> tenebrosa para cualquier lector, aun para el más culto (excluimos a posibles iniciados en la nueva magia)— juzgamos que hizo bien […] Lo más curioso, como índice de la confusión de ideas en que se vive actualmente, es la adhesión a este libro de algunos paladines de la literatura proletaria. Están lucidos si pretenden que el pueblo se sienta interpretado en esta misteriosa alquimia literaria de cenáculo y guste de ella (Giusti 1942: 116; las cursivas son mías).

Por cierto que algunos jóvenes escritores de los años cincuenta que querían sustituir a Borges usaron términos semejantes para desacreditar su literatura, juzgada como deshumanizada, bizantina, intelectual y fría. La segunda parte del comentario de *Nosotros* delata prejuicios avalados por un movimiento nacionalista visible en todos los ámbitos de la cultura y que culminará políticamente con el ascenso de Perón al poder; por ello en el período prima una tendencia de carácter contenidista que exige al arte representar la realidad inmediata. Así, luego de mencionar los rasgos realistas de *Cancha larga*, el editorial de la revista *Nosotros* concluye con satisfacción que la novela es una "obra indiscutiblemente argentina". En contraste se fustiga el "exotismo" de los incomprensibles relatos borgeanos. Resulta curioso notar que, en última instancia, la revista *Nosotros* no lee mal la obra de Borges, pues distingue los componentes básicos de su narrativa: lo fantástico, lo policial, la cita erudita; sin embargo, el limitado nacionalismo de los dirigentes de esa publicación les impide asumir una perspectiva estética renovadora que descubra la pertinencia de estos recursos formales y temáticos, e incluso sus nexos con la cultura argentina.

Borges no participa directamente en esta polémica. Más tímido y callado, acepta con cierto pudor el homenaje ofrecido y sigue trabajando. Sin embargo, poco tiempo después escribe un capital ensayo de la literatura hispanoamericana en donde, de manera indirecta, responde a las críticas y exigencias nacionalistas que había suscitado su narrativa. Me refiero al riquísimo ensayo, ya clásico en nuestra cultura, titulado "El escritor argentino y la tradición", el cual fue formulado originalmente en forma oral alrededor de 1942 e incluido después como ensayo escrito en las reediciones de *Discusión* (obra de 1932, donde, por cierto, no se indica este anacronismo deliberado).

El eje central de este texto se pregunta sobre la tradición en la que debe inscribirse la literatura argentina, y constituye la respuesta concreta de Borges al precepto nacionalista de que el arte debe ser "argentino" en su temática. Aunque el autor pretende usar su escritura sólo como un ejemplo más

de su argumentación, en realidad sus ideas son conclusiones derivadas de su propia experiencia narrativa. Para entonces, Borges acaba de publicar uno de sus cuentos más famosos: "La muerte y la brújula" (*Sur*, 1942), cuyo rápido éxito entre los lectores provoca que el escritor dude sobre la pertinencia de los temas de sus primeros textos, a los cuales ahora denigra por su evidente "intencionalidad": "Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otros, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros" (Borges 1996: t. I, 270). A esta "artificialidad" literaria de su primer período, contrapone el autor la "naturalidad" con que escribió "La muerte y la brújula", cuya geografía, afirma, remite a una ciudad deformada "por el horror de la pesadilla". Para sorpresa suya, sus amigos le dijeron que por fin, en ese cuento, habían encontrado en su literatura el sabor de las afueras de Buenos Aires. La explicación de este logro artístico reside, según Borges, en la "naturalidad" con que se había abandonado a su labor creativa, su ausente propósito de representar a la ciudad: "Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano" (Borges 1996: t. I, 270 y 271).

Frente a la visión reduccionista de ciertos críticos de la época que pugnan por un arte "nacional", Borges expresa su rotundo rechazo a los nacionalismos literarios: "La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación" (Borges 1996: t. I, 269). De este modo, él resuelve una de las contradicciones de su primera escritura, en la cual convivían dos propuestas artísticas inconciliables. Por un lado, la prédica criollista que lo llevaba a exigir un arte local: "Creo que deben nuestros versos tener sabor de patria" (Borges 1925: 19). Por el otro, su distancia de quienes desean construir un arte nacional a base de color local: "Tomar lo contingente por lo esencial es oscuridá que engendra la muerte y en ella están los que, a fuerza de color local, piensan levantar arte criollo" (Borges 1925: 83).

Para probar su nueva teoría, en "El escritor argentino y la tradición" el autor utiliza la lógica de la negatividad. A la observación de Gibbon de que en *El Corán*, el libro árabe por excelencia, no hay camellos, Borges añade con astucia: "…creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe" (Borges 1996: t. I, 270). Porque *El Corán*, afirma:

> Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local (Borges 1996: t. I, 270).

Borges centra su mirada inquisitiva en una novela ya para entonces canónica de la literatura argentina: *Don Segundo Sombra*, obra invocada entonces como muestra de un arte verdaderamente nacionalista. Para ello, compara ese texto con el resto de la tradición gauchesca y dice que lo primero que resalta son sus diferencias: las metáforas de *Don Segundo Sombra* no tienen relación alguna con las de la campiña y sí con los círculos literarios franceses de la época de Güiraldes; además, la historia en sí, la fábula, recibe el influjo de Kipling y de Mark Twain. Con esta comparación, él no pretende rebajar el estatus de *Don Segundo Sombra*, sino tan sólo recordar que: "…Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias" (Borges 1996: t. I, 271).

En la cita anterior se perfila ya la respuesta final de Borges a la acuciante pregunta de cuál debe ser la tradición argentina (y por ende hispanoamericana). Su rechazo total a las limitaciones de carácter local, nacionalista, deriva de su confianza en lo universal (es decir, occidental): "Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental" (Borges 1996: t. I, 272). Y con este último giro él demuestra su ingenio extremo y su habilidad argumental, porque alude a un novedoso concepto que asigna a las culturas marginales, desplazadas, no centrales, una función básicamente renovadora, revolucionaria. Siguiendo la idea de Veblen de que la preeminencia de los judíos en la cultura occidental no proviene de una superioridad racial, sino de que actúan dentro de esa cultura, pero a la vez no se sienten atados a ella por una devoción especial, Borges afirma que la misma deducción puede aplicarse a la fuerte presencia de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas. Por último, al hacerla extensiva a su propia realidad, reclama un lugar semejante para la cultura argentina (y con ello para la hispanoamericana, que él llamaría "sudamericana"): "Creo que los argentinos, los sudamericanos

en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas" (Borges 1996: t. I, 273). Si en 1900, mediante su libro *Ariel*, el uruguayo José Enrique Rodó había asignado a las naciones hispanoamericanas una tarea de rescate del humanismo grecolatino, avasallado por el pragmatismo anglosajón, ahora Borges, desde una perspectiva no dicotómica, postula que legítimamente nuestra región forma parte del ámbito de la cultura occidental, dentro de la cual posee la riqueza latente para realizar innovaciones fructíferas. Ajeno a los desembozados efluvios del "misionero" Rodó, en principio la propuesta borgeana tiene sobre todo un sentido cultural y estético, pero también subyace en ella la seductora promesa de reivindicación ideológica para una zona marginada culturalmente durante siglos.

La "irreverencia" cultural descrita por el autor aparece encarnada, a lo largo de sus ensayos, mediante ejemplos donde la relación ambigua con la cultura madre ha generado grandes obras universales (es decir, occidentales): no sólo James Joyce en la literatura inglesa, sino también Franz Kafka en la checa o Rubén Darío en la literatura en lengua española. Es obvio que si se aplica a Borges su propio método de lectura, se concluirá que él mismo cumple una función semejante respecto de la literatura occidental en su conjunto. Dentro del ámbito hispanoamericano, la "universalidad" postulada es: "Precisamente la que cultivará Borges desde entonces: colocarse, con astucia, en los márgenes, en los repliegues, en las zonas oscuras, de las historias centrales. La única universalidad posible para un rioplatense" (Sarlo 1988: 49).

En un proceso crítico y creativo que se afina con el paso del tiempo, la escritura borgeana proyecta una visión argentina en el ámbito cultural occidental (que con cierta soberbia solemos calificar como "universal"), pero al mismo tiempo descentra esa visión, la usa de forma oblicua, desde los márgenes en que puede ser estéticamente productiva. Por ello es posible concluir que este escritor argentino efectúa eso que he llamado "síntesis cultural", o como diría Fuentes al compararlo con dos de los escritores aquí examinados:

> Borges no alude a los componentes indios o africanos de nuestra cultura: Miguel Ángel Asturias o Alejo Carpentier se encargan de eso. Pero quizás sólo un argentino —desesperado verbalizador de ausencias— pudo echarse a cuestas la totalidad cultural del Occidente a fin de demostrar, no sé si a pesar de sí mismo, la parcialidad de un eurocentrismo que en otra época nuestras repúblicas aceptaron formalmente, pero que hoy ha sido negado por la conciencia cultural moderna (Fuentes 1999: 307).

Desde otra perspectiva crítica, esa "parcialidad de un eurocentrismo" había sido ya descrita por Ángel Rama, quien al acudir precisamente a los dos narradores mencionados por Fuentes, es decir, Asturias y Carpentier, percibe una contraposición entre la materia interna de la literatura hispanoamericana y lo que él llama su significación externa, de origen europeo:

> El mito (Asturias), el arquetipo (Carpentier), aparecieron como categorías válidas para interpretar los rasgos de la América Latina, en una mezcla *sui generis* con esquemas sociológicos, pero aun la muy francesa y decidida apelación a las creencias populares supervivientes en las comunidades indígenas o africanas de América que esos autores hicieron, no escondía la procedencia y la fundamentación intelectual del sistema interpretativo que se aplicaba. Algunos de los equívocos del real-maravilloso proceden de esta doble fuente (una materia interna, una significación externa) [Rama 1982: 51 y 52].

Cabe recordar, no obstante, que como el mismo Ángel Rama nos enseñó, en literatura se presentan siempre procesos, o sea, manifestaciones culturales que se extienden en el tiempo, a lo largo del cual se efectúan diversas adaptaciones. Considero que, en lo que respecta a Asturias y Carpentier, resulta difícil determinar hasta qué punto sus textos se limitan a responder a un modelo europeo, francés en este caso. Sin duda, elementos de este origen cultural están vigentes en sus novelas, al igual que resulta visible la herencia de la poesía y de la narrativa estadounidense en *Don Segundo Sombra*, pero en última instancia no existe en la cultura nada que pueda considerarse puro en sentido estricto.

Ahora bien, para que una literatura nacional alcance ese carácter "universal" que se asigna a la obra de Borges, es necesario repudiar cualquier intento de limitarla a una frontera única, pues como concluye el escritor de manera contundente: "Todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina" (Borges 1996: t. I, 273). Parafraseando esta idea, podemos decir que absolutamente todo lo que en el ámbito cultural hagamos con felicidad los hispanoamericanos, pertenecerá de forma automática a nuestra tradición; por ello resulta absurdo excluir *a priori* un tema o un estilo verbal, como sucede cuando se asume una restrictiva y limitada posición nacionalista.

Para finalizar, deseo transcribir una serie de angustiantes dudas lanzadas por Carlos Fuentes en su libro *La nueva novela hispanoamericana*. Mediante un estilo que parece vacuo y retórico, pero que enuncia un punto esencial, él responde de manera implícita una antigua pregunta enunciada por su maestro

Alfonso Reyes, quien se cuestionaba cuál era el lugar de Hispanoamérica en el concierto de las naciones modernas:

> ¿Esta modernidad, como todas las anteriores, también nos rebasará?, ¿estaremos condenados para siempre, como lo lamentó Alfonso Reyes, a comer las migajas del banquete de la civilización?
>
> Esta pregunta debería, sin embargo, generar otra: ¿tenemos nuestro propio banquete, podemos comer, por lo pronto, en nuestra propia mesa? (Fuentes 1990: 12).

Me parece que este conjunto de inteligentes interrogantes encuentra respuesta en las obras narrativas analizadas en este ensayo, las cuales demuestran que los escritores hispanoamericanos se han instalado ya en la modernidad, no obstante que otros sectores de nuestras sociedades no lo hayan hecho, como enfatiza Fuentes al marcar el desequilibrio entre nuestros logros culturales, por un lado, y los políticos y socioeconómicos, por otro. Sin duda, la literatura de todos los autores aquí incluidos es parte consustancial de "nuestro propio banquete", el cual podemos disfrutar en "nuestra propia mesa" cultural, forjada en el trabajo con las diversas herencias acumuladas durante siglos, puesto que en intelectuales como Borges y los que han venido después de él se cumple fehacientemente lo que Fuentes mismo aseguró sobre la literatura borgeana, donde "la imaginación literaria se apropió todas las tradiciones culturales a fin de darnos el retrato más completo de todo lo que somos, gracias a la memoria presente de cuanto hemos sido" (Fuentes 1999: 295).

A fines del siglo XIX, José Martí alentaba a los pocos jóvenes de esta América que: "Entienden que se imita demasiado, y que la salvación está en crear. Crear es la palabra de pase de esta generación. El vino, de plátano; y si sale agrio, ¡es nuestro vino!" (Martí 1985: 31). Esta quizá sabia y resignada disposición para libar un vino agrio hecho de plátano, no resulta ya válida para nosotros, que podemos disfrutar de una rica y vasta cultura literaria, elaborada con base en una práctica sugerida por el propio cubano en su citada frase: "Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser de nuestras repúblicas" (Martí 1985: 31). Celebremos pues nuestro propio banquete —sobre todo con el espíritu conmemorativo del año 2010—, en la comunión espiritual que nos ofrece el arte de todos los escritores hispanoamericanos de ambas orillas de nuestra América, como habría dicho Martí.

BIBLIOGRAFÍA

Directa

Asturias, Miguel Ángel, *Hombres de maíz* (1949), edición crítica coordinada por Gerald Martin, Madrid, ALLCA XX-CSIC (*Archivos*, 21), 1992. [Además del conjunto de textos críticos acostumbrados en la Colección Archivos, esta edición de la novela de Asturias contiene cerca de trescientas notas explicativas del texto, así como un útil glosario que permite aclarar muchos regionalismos].

Azuela, Mariano, *Cien años de novela mexicana*, México, Botas, 1947. [Este libro es una revisión sobre el desarrollo de la novela mexicana, donde este escritor asume una visión muy personal que le permite emitir juicios de valor significativos sobre todo para su propia evolución].

____, *Los de abajo*, en *Obras completas*. México, FCE, t. III, 1960a, pp. 1077-1099.

____, "Premio Nacional de Ciencias y Artes", en *Obras completas*, México, FCE, t. III, 1960b, pp. 1286-1288.

____, *Epistolario y archivo*, edición de Beatrice Berler, México, UNAM, 1969.

____, *Los de abajo*, 2a ed., edición crítica coordinada por Jorge Ruffinelli, México, ALLCA XX/FCE (*Archivos*, 5), 1996. [Esta edición incluye la versión periodística original de la novela de Azuela, lo cual permite al lector observar el proceso de depuración del texto].

Borges, Jorge Luis, *Inquisiciones,* Buenos Aires, Proa, 1925.

____, *El tamaño de mi esperanza,* Buenos Aires, Proa, 1926.

____, *Obras completas*, 4 t., Buenos Aires, Emecé, 1996. [Debido a la lamentable carencia de una edición crítica o anotada de las obras de Borges, aunque en realidad esta edición de Emecé no contiene las "obras completas" del autor, sí es la que presenta las versiones que obedecen a lo que podría considerarse como la última voluntad del autor, quien efectuó constantes correcciones a sus textos].

Carpentier, Alejo, *El reino de este mundo* (1949), Barcelona, Seix Barral, 1969.

____, "De lo real maravilloso americano", en *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca, 1970, pp. 96-112.

Echeverría, Esteban, *El matadero. La cautiva*, edición de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra, 1986.

____, "Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837", en *Obras escogidas*, selección y prólogo, notas, cronología y

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

bibliografía de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, Caracas, Ayacucho, 1991, pp. 163-210 (Biblioteca Ayacucho, 170). [Original de 1846].

Fernández de Lizardi, Joaquín, *El Periquillo Sarniento*, prólogo, edición y notas de Felipe Reyes Palacios, 2 t., México, UNAM, 1982. [Edición original 1830-1831].

Güiraldes, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, ed. crítica coordinada por Paul Verdevoye, México, ALLCA XX/SEP (*Archivos*, 2), 1988. [Los ensayos críticos que acompañan esta edición permiten entender la novela en su apropiado contexto histórico y literario].

Guzmán, Martín Luis, *El águila y la serpiente* (1926), en *Obras completas*, t. I, México, FCE, 1984, pp. 195-498.

____, *La sombra del Caudillo*, ed. crítica coordinada por Rafael Olea Franco, París, ALLCA XX (*Archivos*, 54), 2002. [Esta edición contiene la versión periodística de la novela de Guzmán, a la cual el autor nunca aludió en sus entrevistas; mediante el contraste de la versión final y de la primigenia puede observarse el proceso de depuración novelística realizado por el escritor].

Payno, Manuel, *El hombre de la situación*, México, Offset, 1984.

____, *Los bandidos de Río Frío*, 2 t., ed. Manuel Sol y pról. Margo Glantz, México, Conaculta, 2000.

Yáñez, Agustín, *Al filo del agua*, edición crítica coordinada por Arturo Azuela, México, Conaculta/ALLCA XX (*Archivos*, 22), 1993. [Como es costumbre en esta útil colección, la edición de la novela de Yáñez se complementa con ensayos sobre la historia del texto y sobre la interpretación de la obra].

Crítica

Aguilar Mora, Jorge, *Una muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana*, México, Era, 1990. [Este libro efectúa un fructífero recorrido crítico por algunos de los temas fundamentales para la cultura emanada de la Revolución Mexicana].

Aita, Antonio, "La literatura de vanguardia", *Nosotros*, núm. 251, abril de 1930, pp. 19-29.

Alazraki, Jaime, "Tlön y Asterión: metáforas epistemológicas", en *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 275-301. [En su conjunto, este volumen examina algunos de los aspectos más importantes de la narrativa de Borges].

Alonso, Carlos J., *The Spanish American Regional Novel. Modernity and Autochthony*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990 (Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature, 2). [A partir del concepto "novela de la tierra", este volumen analiza tres obras: *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, y *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera].

Bioy Casares, Adolfo, "Jorge Luis Borges: *El jardín de senderos que se bifurcan*", *Sur,* núm. 92, 1942, pp. 60-65.

Brushwood, John S., *México en su novela*, trad. Francisco González Aramburo, México, FCE, 1973.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Ediciones del Ermitaño/SEP, 1986. [Este conjunto de entrevistas a una buena parte de los más destacados escritores mexicanos del siglo XX sigue siendo una útil fuente de consulta para ver las opiniones de los creadores].

Castro Leal, Antonio, "Prólogo" a Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, t. I, México, Porrúa, 1945, pp. VII-XIV.

____, "Prólogo" a Martín Luis Guzmán, *La sombra del Caudillo*, México, Porrúa, 1977, pp. VII-XIV.

____ (ed.), *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), 2 t., 9a ed., México, Aguilar, 1991. [De hecho esta antología, cuyo ensayo introductorio acabó de consolidar el concepto "Novela de la Revolución Mexicana", sigue siendo una edición asequible para conocer el corpus de esa tendencia narrativa].

Colín, Eduardo, "*Los de abajo*" (1925), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, prólogo de Francisco Monterde, México, SEP, 1973, pp. 15-17.

Couffon, Claudio, "Miguel Ángel Asturias y el realismo mágico", *Alcor*, Asunción, (Paraguay), marzo-junio, núm. 23 y 24, 1963, p. 2.

Detjens, Wilma Else, *Home as Creation. The Influence of Early Childhood Experience in the Literary Creation of Gabriel García Márquez, Agustín Yáñez, and Juan Rulfo*, Nueva York, Peter Lang, 1993.

Díaz Ruiz, Ignacio, "Recepción crítica de *Al filo del agua*", en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, ed. cit., 1993. pp. 293-304.

Escalante, Evodio, "Notas para una lectura de *La sombra del Caudillo*", en *Tercero en discordia*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 1982, pp. 25-34.

Fleming, Leonor, "Introducción" a Esteban Echeverría, *El matadero. La cautiva*, ed. cit., 1986, pp. 11-88.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, 3a ed., México, Joaquín Mortiz, 1972. [Tanto este volumen como el siguiente tienen una doble

significación: en primer lugar, presentan una visión de conjunto de la novela hispanoamericana; en segundo lugar, ofrecen las opiniones de uno de los novelistas mexicanos de la segunda mitad del siglo veinte más significativos, las cuales también permiten comprender cuáles fueron las influencias narrativas que incidieron en la obra de Fuentes].

____, *Valiente mundo nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, México, FCE, 1990.

____, "La Ilíada descalza", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. cit., 1996, pp. xv-xxix.

____, "Borges: la herida de Babel", en *Borges: desesperaciones aparentes y consuelos secretos*, edición de Rafael Olea Franco, México, El Colegio de México, 1999, pp. 293-312.

Gamboa, Federico, *La novela mexicana* [Conferencia leída en la "Librería General" el 3 de enero de 1914], México, editado por Eusebio Gómez de la Puente, 1914. [Este ensayo de Gamboa es uno de los testimonios más valiosos sobre la situación del género novela en México a principios del siglo XX].

Ghiano, Juan Carlos, *"El matadero" de Echeverría y el costumbrismo*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

Giusti, Roberto F., "Los premios nacionales de literatura", *Nosotros*, 2a época, núm. 76, julio de 1942, pp. 115 y 116.

Glantz, Margo, "Prólogo" a Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, ed. cit., t. 1, 2000, pp. 9-19.

González Echevarría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE, 2000. [El autor desarrolla aquí los conceptos de "mito" y "archivo" para proponer una teoría sobre el origen y evolución de la narrativa latinoamericana, en relación con el nacimiento de la novela moderna; examina la obra de autores como el Inca Garcilaso de la Vega, Sarmiento, Carpentier, García Márquez, Euclides da Cunha, Borges].

Jiménez de Báez, Yvette, "*Los de abajo* de Mariano Azuela: escritura y punto de partida", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 40, 1992, pp. 843-874.

Jitrik, Noé, "Echeverría y la realidad nacional", en *Historia de la literatura argentina*, t. I, Buenos Aires, CEAL, 1967, pp. 193-216.

Ludmer, Josefina, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988. [Este libro es un fructífero recorrido analítico por la dilatada tradición de la literatura gauchesca argentina, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta autores como Borges y Bioy Casares].

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Magdaleno, Mauricio, "El mensaje de Mariano Azuela" (1935), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., 1973, pp. 58-62.

Mancisidor, José, "Mi deuda con Azuela", en *Suplemento Dominical* de *El Nacional*, 25 de agosto, 1957, p. 3.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica,* trad. José Esteban Calderón, México, El Colegio de México/FCE. [Luego de una introducción donde se discute el género, este libro ofrece ensayos sobre textos autobiográficos hispanoamericanos, de autores como Sarmiento, Vasconcelos y Victoria Ocampo].

Monsiváis, Carlos, "Manuel Payno. México, novela de folletín", en *Las herencias ocultas de la reforma liberal del siglo XIX*, 2a ed., México, Debate/Círculo Editorial Azteca, 2006, pp. 289-313.

Monterde, Francisco, "Existe una literatura mexicana viril" (1924), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., 1973, pp. 11-15.

Morton, Frank Rand, "Carta del 28 de octubre de 1947", reproducida en "Dos comentarios sobre *Al filo del agua*", *Universidad de México*, núm. 18, marzo-junio de 1948, p. 8.

____, *Los novelistas de la Revolución Mexicana*, México, Cvltura, 1949.

Ortiz de Montellano, Bernardo, "Literatura de la Revolución y literatura revolucionaria", *Contemporáneos*, núm. 23, abril de 1930, pp. 77-80. [Edición facsimilar: México, FCE, 1981].

Pacheco, José Emilio, "Muchos años después…", *Casa de las Américas*, núm. 165, julio-diciembre de 1987, pp. 114-120.

Palazón Mayoral, María Rosa, "José Joaquín Fernández de Lizardi. Pionero e idealista", en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, vol. III, México, UNAM, 2005, pp. 37-51 (Ida y Regreso al Siglo XIX).

Perus, Françoise, "La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*", en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, ed. cit., 1993, pp. 327-368.

____, *De selvas y selváticos: ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera*, Bogotá, Plaza y Janés/Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes, 1998. [Con base en el concepto de ficción autobiográfica, este libro examina una novela del siglo XIX: *María* (1867), de Isaacs, y en otra del XX: *La vorágine* (1928), de Rivera].

Piglia, Ricardo, "Sobre Borges", *Crítica y Ficción,* Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 51-64.

Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982. [En este libro el autor plantea su fundamental concepto de "trans-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

culturación narrativa", el cual permitió distinguir mejor los procesos mediante los cuales la literatura hispanoamericana trasladó y adoptó corrientes o escuelas europeas].

Reyes, Alfonso, "Pasado inmediato", en *Obras completas*, v. XII, México, FCE, 1960, pp. 182-216. [Este famoso ensayo es significativo porque representa uno de los primerísimos testimonios de Reyes sobre los miembros de su generación, la del Ateneo de la Juventud; formulado inicialmente en 1913, sufrió fuertes modificaciones en la década de 1940, hasta alcanzar su versión definitiva].

Rodríguez Alcalá, Hugo, *Ricardo Güiraldes: apología y detracción*, Asunción, Departamento Cultural de la Embajada Argentina, 1986.

Ruffinelli, Jorge, *Literatura e ideología. El primer Mariano Azuela (1896-1918)*, México, Ediciones Coyoacán, 1994. [Como su título alude, este libro se centra en desentrañar los aspectos de carácter ideológico de la obra de Azuela].

____, "La recepción crítica de *Los de abajo*", en Mariano Azuela, *Los de abajo*, ed. cit., 1996, pp. 231-259.

Salado Álvarez, Victoriano, "Las obras del doctor Azuela" (1925), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., 1973, pp. 21-24.

Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988. [Útil recorrido por la cultura argentina, en particular literaria, de este periodo, durante el cual se produjeron algunos de los movimientos más determinantes de la historia cultural argentina del siglo XX].

Speratti-Piñero, Emma Susana, *Pasos hallados en "El reino de este mundo"*, México, El Colegio de México, 1981.

Ulla, Noemí, *Identidad rioplatense, 1930. La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1990.

Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, "Prólogo" a Esteban Echeverría, *Obras escogidas*, ed. cit., 1991, pp. IX-LIII.

Villaurrutia, Xavier, "Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela" (1931), en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, ed. cit., 1973, pp. 54-58.

Auxiliar

Alberdi, Juan Bautista, *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, en *Obras completas*, Buenos Aires, La Tribuna Nacional, 1886, pp. 99-256. [Original de 1837].

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas VII. Crónicas 1*, México, SEP, 1986.

Arlt, Roberto, *El juguete rabioso*, ed. Rita Gnutzmann, Madrid, Cátedra, 1985 (Letras Hispánicas, 222).

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Barral Editores, 1974.

Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. Juan José Domenchina, México, FCE, 1942.

Coluccio, Félix, *Diccionario de voces y expresiones argentinas*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1985.

Emerson, Ralph Waldo, "Heroism", en *Essays and Lectures*, Nueva York, The Library of America, 1983, pp. 369-381.

Gallegos, Rómulo, *Doña Bárbara* (1929), pról. Juan Liscano, notas y cronología de Efraín Subero, Caracas, Ayacucho, 1985 (Biblioteca Ayacucho, 18). [Desde el título, Gallegos optó por construir una novela de tesis para implicar la fuerza telúrica de los Llanos de Venezuela sobre la formación del carácter de los seres humanos. Aunque quizá su tesis suene hoy un tanto anquilosada, sin duda este texto fue sustancial para el desarrollo de la narrativa hispanoamericana del siglo XX].

Hobsbawm, Eric, "Introducción: la invención de la tradición", en *La invención de la tradición*, eds. E. Hobsbawm y Terence Ranger, trad. Omar Rodríguez, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 7-21. [En el breve prólogo a este volumen colectivo sobre la "invención" de varias tradiciones inglesas, Hobsbawm describe sintéticamente su concepto de "tradición inventada"].

Icaza, Jorge, *Huasipungo*, Madrid, Cátedra, 1994 (Letras Hispánicas, 274). [Por su fuerte crítica contra la marginación de los indígenas en Ecuador, forjada mediante un código literario muy realista, esta novela es una obra fundacional del indigenismo hispanoamericano del siglo XX].

Jaeger, Werner, *Paidea. Los ideales de la cultura griega*, trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México, FCE, 1957. [Esta traducción al español del libro de Jaeger preparada por Xirau y Roces fue decisiva para poner al alcance de un buen número de receptores los más amplios conceptos de la cultura griega].

Lugones, Leopoldo, *El payador y antología de poesía y prosa*, pról. Jorge Luis Borges, selección, notas y cronología de Guillermo Ara, Caracas, Ayacucho 1979 (Biblioteca Ayacucho, 54). [*El payador*, es decir, la primera parte de este volumen mixto, implicó en 1916 la fijación de un concepto del gaucho de hondas repercusiones en la cultura argentina del siglo XX,

el cual entró en diálogo, de manera implícita o explícita, con todas las manifestaciones gauchescas posteriores].

Martí, José, "Nuestra América", en *Nuestra América*, 2a ed., pról. Juan Marinello, selección y notas de Hugo Achugar, cronología Cintio Vitier, Caracas, Ayacucho, 1985, pp. 26-33 (Biblioteca Ayacucho, 15). [Sin duda, este ensayo, en el que Martí plantea de manera más nítida su concepción de cómo debe ser nuestra cultura hispanoamericana, es el texto más difundido del autor cubano].

Matto de Turner, Clorinda, *Aves sin nido* (1889), pról. Antonio Cornejo Polar, notas de Efraín Kristal y Carlos García Bedoya, Caracas, Ayacucho, 1994 (Biblioteca Ayacucho, 186). [Mediante una trama de tendencias realistas pero también basada en una herencia romántica, esta obra elabora una crítica sentimental de las injusticias cometidas contra los indígenas en Ecuador; por ello mismo ha sido calificada como "indianista", término acuñado para diferenciarla de las obras realistas de denuncia social del siglo XX, a las cuales se denomina como "indigenistas"].

Ocampo, Melchor, *Idiotismos hispano-mexicanos*, en *Obras completas*, t. III, México, El Caballito, 1978, pp. 81-153. [Original de 1844].

Pacheco, José Emilio, "Crónica de Huitzilac", en *La sombra de Serrano*, comp. Federico Campbell, México, Proceso, 1980, pp. 13-31. [De forma sintética, en esta crónica Pacheco relata los acontecimientos históricos que culminaron con el asesinato del general Serrano en el contexto de la sucesión presidencial mexicana de 1927-1928; esta crónica también se incluye en la edición crítica de *La sombra del Caudillo* que aquí se usa].

Rama, Ángel, "Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica", en Fernando Alegría *et al.*, *Literatura y praxis en América Latina*, Caracas, Monte Ávila, 1974, pp. 81-109.

____, *La ciudad letrada*, pról. Hugo Achugar, Hanover, (Estados Unidos), Ediciones Del Norte, 1984. [Esta obra póstuma del autor es un completo recorrido sobre la figura múltiple del letrado en nuestra cultura y sobre su influencia en los derroteros de nuestras historias nacionales; como siempre, destaca el amplio espectro de la visión de Rama, quien se acerca a la cultura hispanoamericana en su conjunto].

Rivera, José Eustasio, *La vorágine* (1924), pról. y cronología de Juan Loveluck, Ayacucho, Venezuela, Sucre, 1976 (Biblioteca Ayacucho, 4). [En esta novela de raigambre telúrica se despliega un argumento que pretende mostrar cómo las fuerzas incontenibles de la indómita naturaleza americana modelan el carácter y el destino del protagonista, quien es devorado por la selva].

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Romero, Luis Alberto, (selec. y pról.), *Buenos Aires criolla, 1820-1850,* Buenos Aires, CEAL, 1983.

Serrano Migallón, Fernando, *El grito de Independencia. Historia de una pasión nacional*, 2a ed., México, Miguel Ángel Porrúa, 1988.

Stein, Bárbara y Stanley, *La herencia colonial de América Latina*, trad. Alejandro Licona, México, Siglo XXI, 1970. [Como su título indica, en esta obra se analiza cuáles fueron las rémoras coloniales enfrentadas por las emergentes naciones hispanoamericanas en el siglo XIX].

Velasco, Honorio M., "A modo de introducción: tiempo de fiesta", en *Tiempo de Fiesta*, ed. H.M. Velasco, Madrid, Tres-Catorce-Diecisiete, 1982, pp. 5-25.

Capítulo 2
POESÍA LATINOAMERICANA

Julio Ortega

La poesía latinoamericana es una de las pruebas de nuestra identidad. Demuestra, en primer lugar, que la identidad nunca es un problema sino un exceso: está hecha de sumas y mezclas, de procesos y transiciones, y tiene un carácter proteico. La poesia latinoamericana, en segundo lugar, demuestra que la identidad en devenir es una forma de nuestra creatividad. Se diría que la poesía se ha detenido en América Latina varias veces, con delectación, gracia y preferencia, como si en estos territorios de la mezcla pudiese ensayar, entre unos y otros poetas, su grandeza posible.

La historia literaria ha estudiado la poesía latinoamericana como un proceso paralelo a la historia misma, como si ella se debiera a sus procesos de constitución; y si bien hay mucha, y hasta buena poesía que responde a esos procesos, no siempre esa sintonía ha sido para mejor y, no pocas veces, las relaciones de la poesía y los poderes, o del poeta y la política han sido productivos y, mucho menos, felices. Más interesantes han sido los poetas que han remontado su tiempo en contra de los poderes en control, y desde la contracorriente han abierto escenarios de independencia y futuro. Otro hábito de la crítica ha sido leer la poesía latinoamericana desde la perspectiva de su género. La poesia como género tiene una periodicidad formal y establecida, y la latinoamericana correspondería a esa historia interna, paralela a la evolución de la poesía europea, sólo con algunos énfasis locales, destiempos, y hasta anticipaciones. Pero ocurre que en sus mayores momentos, en sus poetas más radicales, la poesía latinoamericana ha demostrado su capacidad de inventiva al poner en cuestión su mismo rango genérico. En esos momentos de renovación, la poesía ha explorado los límites del poema, el estatuto del discurso poético entre los discursos socializados, y hasta el lugar del poeta en el lenguaje y en su mundo. Platón expulsó a los poetas de la República acusándolos, poco menos, de ser incapaces de decir la verdad. En América Latina, en cambio, muchas veces el poeta ha sido una autoridad de la certidumbre; a veces un sacerdote de la verdad como bien común; y en ocasiones incluso el gestor de una verdad, como demandaba Aristóteles, hecha entre todos. El poeta latinoamericano, precisamente, se distingue de inmediato por su fe en una verdad en proceso de hacerse.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Considerando estos dilemas de la historicidad de la poesía y de su condición genérica, Cintio Vitier, uno de nuestros criticos más lúcidos de la peculiaridad latinoamericana de la acción poética, propuso que en lugar de la poesía cubana hablemos de "la poesía en Cuba". La noción de que la poesía es una actividad, y no sólo una escritura formalizada por los modelos de un género, es inherente a esa perspectiva de Vitier, y por extensión, al grupo reunido bajo la revista *Orígenes* que, en los años cuarenta del siglo pasado hizo suya la noción de la poesía como conocimiento y manifestación, como acto y suscitamiento. José Lezama Lima, el inspirado teórico de ese grupo, dedicó su obra, y en buena cuenta su vida, a la formidable hipóteis de que el acto poético es una memoria que se actualiza por intermediación del poeta, cuyo oficio tribal es construir la comunidad con el verbo hecho imagen, con la cultura. Lezama llegó a creer que en lugar de la periodicidad histórica, que es derivada, y del proceso genérico, que es meramente académico, la poesia americana tenía otra historicidad, lo que él concibió, con prodigio barroco, como "las eras imaginarias". Estas edades de la imagen revelada incluirían no sólo poetas y textos, sino también figuras históricas de diverso orden, cuyas vidas, encendidas por un hecho trascendente, las hacían parte de su era imaginada como de una suma articulada de haceres y saberes. Con "apetito barroco", Lezama Lima tramó la sensualidad del mundo y la espiritualidad que lo alienta. Creyó que en el poema se resolvían la inmanencia deletiosa y la gracia religiosa. De esas sumas dio cuenta en su poesía:

> De la inteligencia de la misa
> a los placeres de la mesa
> el rayo vital no cesa
> de engrandecerse con la vista.
> ("Himno para la luz nuestra")

Por entonces, con fe en las tareas que responden por el futuro, el gran estudioso Pedro Henríquez Ureña había dicho que América Latina estaba en búsqueda "de su propia expresión". La noción de que el Nuevo Mundo era un espacio vacío o, más bien, vaciado, fue propia del escepticismo melancólico del siglo XVII hispánico, que bajo los poderes del absolutismo monárquico y la censura de la Inquisición no logró ver salida a la inteligencia, y se refugió en la glosa y la parodia, el hermetismo y el claroscuro. La metáfora del "Vanitas" hispánico no es sólo moral, es también desmoralizada. La gran

calavera española con una media vela encendida encima, declara que la creatividad es el círculo vicioso de la carencia, y que la lección funeraria ha reemplazado a la elección vital. El maravilloso oxímoro de Quevedo (polvo serán, mas polvo enamorado) es una figura de la inteligencia paradójica, que protesta a nombre del amor y en contra del poder que, irónicamente, él mismo sirvió. Ese puñado de polvo sobre el rostro de los poderes tenebrosos, lanzado a pesar suyo, es un gesto del barroco funerario español. En cambio, en el barroco americano, ya han hecho camino los frutos y frutas del Nuevo Mundo, su esplendor y fecundidad. Y en lugar de la carencia de la huesa, se despliega la abundancia de la mesa. Algunos pintores se han animado a incluir las frutas de Indias en sus bodegones (Sánchez Cotán, Zurbarán), y algunos escritores han celebrado en España la riqueza de forma y sabor de esos frutos (primerísimamente el Inca Garcilaso de la Vega, pero también fray Luis de Granada); y como sugirió Alfonso Reyes el mismísimo Góngora sería otro sin el gabinete barroco americano. Y ninguno mencionó más veces a las Indias que Cervantes a lo largo de su obra. En definitiva, el barroco no sería lo que es sin la piña, el tabaco, el choyote, la batata, el chocolate, la plata y el oro del Nuevo Mundo.

Por eso dijo Lezama Lima que América Latina no está en búsqueda de su expresión, que la tiene plena desde el barroco. Porque, para Lezama Lima como para Haroldo de Campos y Severo Sarduy, el barroco es un sistema poético de representación y de reapropiación, la primera gran traducción del Viejo Mundo en el Nuevo Mundo, transmutados ambos en lenguaje, imagen, voz, música y artes. Una traducción liberada de la mimesis (de la censura de lo posible) y librada a la figuración (al horizonte de lo desencadenado, procesal y asociativo). El barroco sería, así, la primera manifestación americana de un arte tan raigal como universal, donde el mundo se resuelve como nuestro. Y es también un arte de los oficios y de los artificios, que incluye a las artes decorativas y a las populares, a la palabra y al barro artesanal. Por lo demás, el barroco americano será un fluido recliclaje y transmutación de las formas y las materias. Una heterodoxia que decora y hasta humaniza a la violencia colonial. Esta sintaxis aglutinante ensaya la mezcla y el entramado, el intercambio y la multiplicación. Es, se diría, un barro enamorado (el barroco vuelve al barro, de donde salió); esto es, una materia capaz de imaginar la sensorialidad como tributo y al sujeto como don. La identidad americana será un ensayo barroco.

Pero si nos preguntamos por el entramado interno que recorre las obras de los poetas americanos, sean humanistas de a pie o barrocos de extramuros,

podríamos comprobar que los identifica la necesidad común de forjar una conversación entre ambos mundos. Ser un poeta americano reclama ser un poeta universal, esto es, darle a lo americano un lugar de interlocución en la poesía, en su memoria y en su actualidad. Buena parte de la obra de estos poetas está hecha de peticiones, reclamos, elogios, tributos, triunfos y odas que postulan la legitimidad del lugar de enunciación demandando espacio en la Academia atlántica de los ingenios favorecidos por la fama y, si es posible, por la fortuna. Aunque esa vasta producción se lee hoy como un subproducto de la retórica protocolar, bajo sus fórmulas rotundas y parafernalia suntuosa podemos escuchar la voz de alguien que, en su orilla americana, espera respuesta al diálogo de paridades que el bien y la benevolencia presuponen. Esa cortesía, mutua inteligencia, y catálogo de virtudes, es el protocolo de una conversación literaria que sostiene la idea de una cultura como ciudad humanista, barroca y benéfica, equidistante de los negocios imperiales y los trbutos coloniales, como si la cultura barroca fuera un espacio alterno, ilusamente independiente, donde los poetas poseyeran el rango de su oficio como un blasón de nobleza. El barroco es la mundanidad colonial, una primera versión de las identidades atlánticas, hechas entre una y otra orilla del idioma. Invariablemente, la promesa de la comunidad barroca no acabó bien. Hasta al mayor de los poetas barrocos, sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695), ese vacío del diálogo, esa carencia de respuestas suficientes, le costó la vida. Tuvo, evidentemente, lectores, admiradores y protectores en España y Portugal, pero su vivísima conversación con Europa no tuvo interlocutores que le prologaran la charla.

En su romance "Aplaude, lo mismo que la Fama, en la sabiduría sin par de la señora María de Guadalupe Alencastre, la única maravilla de nuestros siglos", podemos seguir el drama de esa conversación propuesta a la duquesa de Aveiro. El protocolo exige que la conversación esté libre de los trámites usuales de la necesidad:

Yo no he menester de vos
que vuestro favor me alcance
favores en el Consejo
ni amparo en los Tribunales,
ni que acomodéis mis deudos,
ni que amparéis mi linaje,
ni que mi alimento sean
vuestras liberalidades,

Porque el hablante declara su nombradía americana: no tendrá la fortuna que habría asegurado su albedrío, pero no ha nacido en los márgenes ni se debe a su marginación social: ha nacido, dice, en el discurso, y es hija de la abundancia que el mundo atesoró en América, en riqueza su tierra y en ingenio sus hijos:

que yo, señora, nací
en la América abundante,
compatriota del oro,
paisana de los metales,
adonde el común sustento
se da casi tan de balde,
que en ninguna parte más
se ostenta la tierra, madre.

Pero ya que el diálogo ha empezado, dejemos que la otra voz tome la palabra:

Europa mejor lo diga,
pues que ha tanto que, insaciable,
de sus abundantes venas
desangra los minerales,

La abundancia americana se enumera con tropos europeos. Pero en vez de ceder ella a la melancolía del barroco peninsular, asume que las Indias no cesan, que se incrementan ahora en el ingenio de sus hijos, de esos americanos que, de acuerdo al Inca Garcilaso de la Vega, son mestizos capaces de brillar en Salamanca. Aunque Garcilaso, no menos protocolar, le atribuía a un fraile sabio ese lamento por los talentos locales desprovistos de turno.

Sor Juana no tiene tiempo para lamentos, está apremiada por ser parte autorizada en una conversación inclusiva, que entrevé como una forma liberadora. Con una deliciosa pregunta retórica, en la que se declara distraída por su deseo, como una heroina del dialogismo, acota:

Pero, ¿a dónde de mi patria
la dulce afición me hace
remontarme del asunto
y del intento alejarme?

Vuelva otra vez, gran señora,
el discurso a recobrarse
y del hilo del discurso
los dos rotos cabos ate.

Maravillosa retórica la de la cortesía mexicana: los dos cabos del diálogo son México y España, atados en el poema como en el ágora platónica de la simpatía. El hilo del habla es la trama de lo vivo, y fluye la inteligencia del entendimiento mutuo como la promesa mayor del lenguaje.

El ágora de la charla es aquí creado por su necesidad, el encuentro trasatlántico de los sujetos del habla, igualados por la distancia salvada:

Digo, pues, que no es mi intento,
señora, más que postrarme
a vuestras plantas que beso
a pesar de tantos mares.

Al final, entre uno y otro mundo, entre la poeta mayor y la gran dama, las distancias se articulan en el foro forjado por la voz apelativa, cortesana y seductora del barroco transatlántico. Ese espacio del deseo (ligeramente utópico pero también del todo mundano) es una fantasía: el vuelo de sor Juana a los pies de la duquesa de Aveiro, patrona de fundaciones y benefactora de monjas poetas, es el otro Sueño de la monja mexicana, acosada por la autoridad religiosa cuando escribe su romance contra la melancolía. Resuena en el ardor del poema la petición de ayuda, el retórico reclamo que protesta no reclamar nada. Quien tanta servidumbre ofrece, mayor servicio aguarda:

Hacedme tan señalado
favor, que de aquí adelante
pueda de vuestros criados
en el número contarme.

"Cobardes rasgos" ha llamado a las palabras escritas, pero la palabra misma es temeraria: habiendo tramado las dos orillas, a los pies de la salvadora, el yo se pierde en el plural de los criados, como una criatura del deseo que construye la escena del futuro. En esa escena los papeles sociales son la convención, la prueba del artificio, porque el verdadero arte es la retórica, el orden de una libertad conquistada.

El drama de legitimar a los interlocutores americanos frente a los lectores europeos es otra forma de articular la memoria humanista a la actualidad colonial. La poesía también buscó, desde sus comienzos, proveer a la conversación entre ambas orillas de una genealogía robusta. *La Araucana*, que Alonso de Ercilla (1533-1594) publica entre 1569 y 1589, es un laborioso y formidable proyecto de hacer del Humanismo la genealogía poética de la empresa colonial, que ya no es una conquista más sino una verdadera traducción del Nuevo Mundo en términos del mundo clásico. Ercilla es nuestro primer poeta filólogo: el poema épico se escribe desde la perspectiva de su lectura futura, o sea, desde su lugar en el diálogo memorioso. Escritos en retazos de papel, en los márgenes de la escritura misma, el poema nace como su descubrimiento posterior en manos del sabio humanista que los descifrará. Ercilla, por eso, parece ver el futuro como la memoria del pasado que el poema hace discurso, orden y medida. La forma épica o heroica es de por sí un anacronismo, las octavas reales una adaptación de Italia. Y Virgilio, Ariosto y Tasso discurren en el adverso paraje chileno conversando entre héroes tan históricos como los antiguos, pero no menos fundamentales a la hora de hacer hablar al porvenir. Si sor Juana se remitía al tropo de la abundancia, de esas minas que son venas; Ercilla parte del tropo contrario, el de la carencia, el del espacio desértico, donde la promesa de la conquista no se ha cumplido, y donde, por lo mismo, el poema adquiere la forma de una historia heroica, hecha a la luz de la lección épica, donde los araucanos son hijos de Ariosto y los españoles herederos de Virgilio. Como en la tradición filológica, las sombras de Ulises, Orlando y Tancredo parecen asomarse en la Araucana conversando de Arauco. Y si los sarracenos y los cruzados de Tasso, en la *Jerusalem liberada*, eran capaces de reconocerse en el discurso, los soldados de Almagro y los de Caupolicán no son menos elocuentes. Ercilla es uno de los primeros grandes poetas de ambos mundos cuyo sistema se construye como un diálogo de diálogos, entre ambas orillas, distintas gentes, y humanidad equivalente. Con su poema llegan los clásicos a América. No es casual que en el escrutinio de la biblioteca de Don Quijote, Cervantes salve a *La Araucana*. Este es uno de los actos de complicidad filológica de Don Quijote: es paralelo al manuscrito salvado por el soldado Ercilla.

Quien presumió de conversar con sor Juana es el poeta peruano Juan del Valle y Caviedes (1645?-1697), nacido en Andalucía, cuya poesía barroca sigue el ejemplo del Quevedo satírico, aunque es más popular, y no sólo por- que se ganó la vida modestamente, sino porque su obra es producto de la ciudad. El barroco popular, en efecto, es más callejero que filológico, y se

demora en la comedia social con sarcamos, y en la carencia que distingue al mundo colonial, que Caviedes vio como la paradoja del mundo al revés. Como buen satírico escribió también poesía religiosa, y también en eso se parece al gran poeta popular, brasileño, barroco y sarcástico, mundano y urbano, que fue Gregorio de Matos (1623-1696), apodado "Boca del infierno". Notablemente, tanto Caviedes como de Matos no publicaron sus poemas en vida, que circularon en manuscritos. Su obra más conocida es *Diente del Parnaso*, que satiriza, en vena quevediana, a los médicos limeños de su tiempo con sus nombres y apellidos, de cuyo oscurantismo y superchería se declara testigo y víctima. Escribe, literalmente, para vengarse de la sinrazón, como si la poesía pudiese ser el principio del orden urbano. Más impaciencia aún embarga a Gregorio de Matos, con su pintura cruda y feroz de la vida social y su marginalidad asumida plenamente. Pero hay en de Matos una sensualidad exasperada, provocadora; mientras que en Caviedes prevalece un raciocinio estoico, una voluntad analítica. Ambos poetas fueron recién editados en el siglo XIX, y su cotejo revela la modernidad adelantada que alienta en sus obras, gracias al lenguaje urbano, que acontece con toda su plenitud coloquial, casi como una radiografía interna del habla de su tiempo. Desde los recintos de la Academia hasta las pulperías del arrabal, la poesía ha hecho un largo camino buscando sus interlocutores propicios. Caviedes y Matos ponen los pies a tierra y convierten al poema en un retrato de la subjetividad de su tiempo.

Caviedes se imaginó conversando con sor Juana, en otra muestra de su talante autoirónico. Si ella le escribió a la gran duquesa lusitana, cuyas propiedades una generación después fueron confiscadas por el rey de Portugal, ilustrando, si hiciese falta, la arbitrariedad del poder, al que ella siempre se había acogido; él, Caviedes, le escribe a sor Juana una carta-poema, devolviéndole la palabra, como si ella le hubiese pedido sus versos. El poema se titula: "Carta que escribió el autor a la Monja de México habiéndole ésta enviado a pedir algunos de sus versos, siendo ella en esto y en todo el mayor ingenio de estos siglos". La figura barroca de esta conversación es por demás elocuente, y puede leerse como otra hipérbole del diálogo, esta vez el más literario, aquel que da cuenta de un poeta talentoso, pero no famoso convertido en interlocutor imaginario de la más famosa poeta del Nuevo Mundo. En el poema, en esa conversación emblemática, Caviedes finalmente forjó su identidad imaginaria: la de un poeta en la comunidad de poetas.

El ingenio irónico de Caviedes es patente en su "Privilegios del pobre", un poema que se remonta a la tradición del tema, pero que en sus manos se

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

convierte en una paradoja crítica de la comedia social. Caviedes había observado que la vida colonial era prolijamente inauténtica: la colonia imitaba a la metrópoli, pero su copia estaba devaluada por el énfasis. De modo que la vida colonial era no sólo tributaria de los códigos y normas de la metrópoli, sino que para ser auténtica tenía que ser una copia más que fiel, una imitación inauténtica. Esa inautenticidad era, por lo tanto, consustancial a la condición colonial. Y el poeta era el testigo de esa permanente contradicción ilusa al centro de un mundo ilusorio. En "Privilegios del pobre" el hombre pobre es recusado una y otra vez, y carece por tanto de lugar. Está condenado a no tener una representación genuina. Por eso, este poema es uno de los primeros documentos de la identidad social moderna, definida por la exclusión. Adelanta el drama de la problemática identitaria: si el Yo se constituye en diálogo con el Otro, la ética no puede ser sino el lugar del otro en mí. La ausencia de ese lugar me pone en duda. Pudo haber escrito "la mujer" o "el indio", pero la pobreza de este sujeto, siendo específica, es también una imagen del Otro:

El pobre es tonto, si calla;
y si habla es un majadero;
si sabe, es un hablador;
y si afable, es embustero;
si es cortés, entrometido;
cuando no sufre, soberbio;
cobarde, cuando es humilde;
y loco, cuando es resuelto;
si valiente, es temerario;
presumido, si es discreto;
adulador, si obedece;
y si se excusa, grosero;
si pretende, es atrevido;
si merece, es sin aprecio;
su nobleza es nada vista,
y su gala, sin aseo;
si trabaja, es codicioso,
y por el contrario extremo
un perdido, si descansa…
¡Miren si son privilegios!

La ciudad americana, sin embargo, había tenido otra forma en *La grandeza mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena (1561-1627), la de una imagen hecha por el hombre a imagen del mundo. Hizo de la geometría del poema el centro de su representación: la naturaleza es un catálogo de bienes, que el lenguaje ordena ya no en el mundo exterior sino en el escenario urbano y cortesano del poema, en el canto límpido y sosegado donde el sujeto recorre el diccionario como si fuese el mapa de México. Balbuena pasó de España a México probablemente a los veinte años, y su aprendizaje americano lo convirtió en un poeta erudito, de empaque formal clásico y regusto por las simetrías hiperbólicas del barroco. No se propuso la diferencia específica de lo mexicano sino la coincidencia de México y el mundo gracias al lenguaje, su mapa celebratorio. La figura manierista adquiere un despliege americano, ocupa el tiempo absorto de la contemplación, acumulativa y algo mecánica. Así, lo mexicano es un pliegue en la fluidez del español. Como Gracián, acude a imágenes de rara grandilocuencia, donde la extrañeza del mundo pone en tensión a la lógica de la representación. Lo vemos en esta estrofa rotunda, en la que nos dice que la ciudad de México,

> Es centro y corazón desta gran bola,
> playa donde más alta sube y crece
> de sus deleites la soberbia ola.

La ciudad como eje y corazón impone aquí una figura de equivalencias. México es centro geográfico y corporal, efectivo y alegórico, pero es también una orilla donde los deleites se acrecientan en la onda grandiosa de la abundancia. Cada palabra remite a un catálogo, y el poema reitera la declaración 'México es una ciudad deleitosa'. El poema no habla, designa; y aunque de pronto canta, la más de las veces metaforiza. Dice una cosa por otra, acrecentando el registro de las equivalencias, de la hipérbole descriptiva, y del himno demasiado prolijo como para convocar a las Musas. Este "epílogo y capítulo último" que se declara discurso "cifrado", se detiene incluso en el alto costo del alquiler de una casa (hay una tan altiva, dice, que su alquiler es mayor que un condado, "pues da de trinta mil pesos arriba"). Por ello, su acopio tiende a lo genérico, y hasta el mercado central se debe más al catálogo que a los sentidos:

> Cuanto en un vario gusto se apetece
> y al regalo, sustento y golosina
> julio sazona y el abril florece,

a su abundante plaza se encamina;
y allí el antojo al pensamiento halla,
más que la gula a demandarle atina.

Se trata, así, de una abundancia más emblemática que sensonrial. La abundancia se convierte en cornucopia literaria, en archivo argumentativo, que sostiene la autoridad retórica del poema. En verdad, la "grandeza mexicana" carece de sujeto: es una frase adjetival, un discurso en búsqueda del acto enunciativo que daría actualidad al sujeto de la abundancia dentro del poema, desde fuera del mismo. Termina así el canto:

Su gente ilustre, llena de nobleza
en trato afable, dulce y cortesana,
de un ánimo sin sombra de escaseza.

Ese sujeto plural se configura, por tanto, desde la abundancia y contra la carencia, en la plenitud urbana de su estilo de vida cortés, por oposición al desánimo de la pobreza y sus urgencias, que Caviedes nos sacaba en cara como para arruinarnos el catálogo de la cosecha colonial.

La naturaleza es un decorado citadino, el telón de fondo de la "primavera mexicana". Dentro del cuerno de la abundancia hay otro cuerno de la abundancia. Las flores, dice Balbuena, las derrama abril, que es una onda de nombres: "aquí con mil bellezas y provechos/ las dio todas la mano soberana". Esta divinidad que concede lo bello y lo útil, es otra cornucopia, quizá su idea misma, y prodiga su lenguaje florido. El mayor artificio de la ciudad es haberse convertido en la nueva naturaleza. Balbuena, por eso, fue capaz de ver en el poema la grandeza humana de la ciudad y, en ésta, la geometría del Nuevo Mundo.

De modo que si el humanismo le otorga al Nuevo Mundo un lugar en el ágape del diálogo, el barroco nutre el lenguaje americano con la reverberación del mundo en los nombres que lo figuran. Ese lenguaje proclama el renombre del gabinete barroco de los bienes terrestres, pero también la mezcla de ambos mundos en la suma del poema, en la promesa aleatoria de la poesía. El barroco postula lo urbano como el nuevo espacio del foro y su virtualidad inclusiva. Y produce, al mismo tiempo, la crítica y la sátira de la poesía popular, aquella que la ciudad misma imaginará como su espejo de impaciencia.

Si el barroco es nuestra fundación poética, el horizonte imaginario donde se sostiene el discurso de la abundancia, por un lado, y escenario donde se

construye la cultura como una conversación fecunda entre América y Europa, por otro; quiere ello decir que la literatura latinoamericana ha ido constituyendo, desde sus primeras páginas, tanto un espacio de sumas e incorporaciones, que se deben al intercambio fecundo como las voces plurales de un sujeto americano, a su vez hecho en la mezcla y el deseo, en la diferencia y la alteridad.

La definición de ese espacio benéfico como morada americana, y la identidad de ese sujeto, cuya naturaleza se configura como cultural, son dos creaciones modernas que exceden el control colonial del poder y la censura inquisitorial de los saberes. Pronto, el drama cultural americano será la disputa entre el anacronismo arraigado de los poderes en control y la necesidad de ampliar y diversificar el apetito de la racionalidad moderna.

Desde Londres, el venezolano Andrés Bello (1781-1865) anticipa el nuevo discurso de la representación del continente: el de la virtualidad; esto es, la noción, de estirpe liberal, de que la América viene de lejos, pero se debe al futuro. Esta hipótesis es tanto un método de trabajo como una filosofía política. En la encrucijada de una modernidad universal, esta vez protagonizada activamente por las naciones de la mezcla hispánica, se trata también del nuevo espacio social de los intelectuales y las disciplinas sociales. Y del lugar de la literatura en esa articulación continental de los discursos. En esta renovada entonación americana de la conversación con Europa, los liberales españoles exiliados en Londres encuentran en Bello al interlocutor cuya visión los suma a un futuro común por hacerse.

Pero en una lección pródiga de nuestra literatura, es en los textos mismos, y en los modelos de su procesamiento cultural, y en definitiva, político, donde se cifran los intercambios y las tramas de la época y sus nuevas instituciones de la lectura. En los tiempos londinenses de Bello, se trata, como en los del Inca Garcilaso, de la filología. Los estados nacionales se construyeron, como sabemos bien, sobre textos fundacionales, y la misma noción romántica de "literatura nacional", asumida por el liberalismo ilustrado, se sostenía sobre una reconstrucción de la memoria histórica, consagrada como mitología fundacional por el Estado nación. Bello empezaba a desarrollar su tesis de una gramática articulatoria del español moderno, que al modo de un archivo común, sustentaba la unidad cultural hispanofónica, cuyo futuro se debía a la consolidación americana. A partir de la filología comparativa, que él cultivaba con delectación por los progresos franceses en el tema, pero con la mirada puesta en el español, Bello encontró en uno de los manuscritos de *El Cid* un poema cuyo rescate se le debe haber impuesto casi como una justicia

poética americana. Que un venezolano erudito, estudiara y editara el texto de *El Cid* era prodigioso. Pronto, Bello descubrió que el lenguaje del poema no era bárbaro ni primitivo sino culto y poético. Se basaba, sobre todo, en una conciencia métrica refinada, que era necesario establecer, en el texto mismo, a pesar de las pocas evidencias y cotejos incompletos. Bello, en fin, probó que el poema no sólo era eximio, sino el relato fundacional del que España carecía.

Pero su labor filológica era una proyección de futuro. La poesía no se limitaba a celebrar un héroe castellano, sino una lengua española que en el poema se sumaba al concierto europeo de naciones forjadas por su representación escrita. América era parte de esa civilización de la letra. España la representaba, a su vez, tanto como América la había, a su turno, hecho parte del mundo. No es que Bello fuese españolizante, lo cierto es que sus aficiones literarias estaban más cerca de Francia y del mundo latino. Pero entendió que la lengua española nos sostenía unidos y pareció creer que una España que se haría más liberal con la emancipación americana, nos haría también más europeos. Por eso, lo alarmó el temor de que la independencia americana podría acelerar la fragmentación del español; y tal como el latín se dividió en las lenguas romances, el español dividido en lenguas regionales americanas podría hacernos perder la lengua y la unidad. Escribió su formidable *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos* para proveer de un monumento común a las nuevas repúblicas.

Bello fue un intelectual característicamente americano: enciclopédico, educador, gramático, poeta, publicista, traductor, y hasta legislador. Instalado en Chile, se dedicó a la construcción institucional de lo que sería uno de los primeros países modernos de América Latina, y fue responsable del código configurador de la cultura chilena, el jurídico. Respondió, así, al discurso de la carencia, que a causa de las guerras de la independencia, reemplazaba al relato de las virtualidades prometidas, y muy temprano instauraba en el proyecto republicano la sentencia pertinaz del fracaso. El discurso traumático del fracaso nacional y liberal se haría instrumento conservador, y la larga disputa republicana entre conservadores y liberales, empobreció a la literatura con su virulencia panfletaria.

En la literatura de signo nacional, que es ya de conciencia diferencial, algunos equilibrios buscaron restitutir, en contra de la carencia, el sentido de un orden natural. Así ocurre en el elogio que Andrés Bello hace del banano en su "La agricultura de la Zona Tórrida". Todos los cronistas observaron que había una variedad americana de la banana o plátano, y que la llevada de

España se reprodujo con feracidad; y reiteraron la facilidad de su cultivo, bondad, y muchas clases y sabores. Fue, digamos, el más modesto emblema de la abundancia. Bello añade un matiz de los nuevos tiempos:

> el banano, primero
> de cuantos concedió bellos presentes
> Providencia a las gentes
> del ecuador feliz con mano larga.
> No ya de humanas artes obligado
> el premio rinde opimo;
> no es a la podadora, no al arado
> deudor de su racimo;
> escasa industria bástale, cual puede
> hurtar a sus fatigas mano esclava;
> crece veloz, y cuando exhausto acaba,
> adulta prole en torno le sucede.

Bello hace coincidir a la abundancia con su sujeto natural: si la naturaleza prodiga este bien sin necesidad de mayor labranza, el esclavo puede cultivarlo como si el banano fuese una breve libertad de su trabajo. Ya que la sociedad no alivia al hombre de sus servidumbres, el banano, como el primer emblema republicano, le descuenta las fatigas. En este poema, panegírico de las frutas sumadas, el escenario anuncia un sujeto redimido por la abundancia bajo el nuevo orden. La poesía da lecciones de moral natural y republicana.

Escrito contra los desastres de la guerra, sin ocultar el estremecimiento de fracaso que se cierne, Bello acude a todo su linaje humanista para proclamar que es "más hermosa que el laurel la oliva".

Este poema es una meditación sobre lo que habrá de ser la política de las transiciones, ese espacio que la literatura irá a ocupar para asumir los costos de la catástrofe y apuntalar el horizonte de alternativas. Los grandes poemas americanos serán elaboraciones, transitivas y resolutivas: documentan el fin de un discurso y alimentan el inicio de otro. Más que simplemente políticos, son el drama de una representación fracturada y el modelo de su procesamiento. Bello, en buena cuenta inicia esta saga: la "zona tórrida" es el espacio de la guerra más devastadora; pero la "agricultura" será la cultura nueva, la que suma la labranza y la geometría. El futuro es esa suma de términos contrarios donde tendrá "la libertad morada". Dice:

Ciudadano el soldado,
deponga de la guerra la librea;
el ramo de victoria
colgado al ara de la patria sea,
y sola adorne al mérito la gloria.
De su triunfo entonces, Patria mía,
verá la paz el suspirado día;
la paz, a cuya vista el mundo llena
alma, serenidad y regocijo;
vuelve alentado el hombre a la faena,
alza el ancla la nave, a las amigas
auras encomendándose animosa,
enjámbrase el taller, hierve el cortijo,
y no basta la hoz a las espigas.
¡Oh jóvenes naciones, que ceñida
alzáis sobre el atónito occidente
de tempranos laureles la cabeza!
honrad el campo, honrad la simple vida
del labrador, y su frugal llaneza.
Así tendrán en vos perpetuamente
la libertad morada,
y freno la ambición, y la ley templo.

Si José Martí (1853-1895) había creído que el hombre republicano saldría del campo, templado por su labor honesta, ajena a la frivolidad del hombre urbano; Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) creyó que el sujeto republicano sería, más bien, hijo de la ciudad, ciudadano de la civilización, y no del campo, el lugar de la barbarie, que nutría a la dictadura. Bello, en cambio, evitó lo que sería fatal dicotomía americana, y sumó espacios urbanos y campestres, haciendo de la virtualidad oficio. El ciudadano americano, nos dice, nace contra la guerra. Por eso, si su modelo del hombre republicano es de origen virgiliano, y asocia la paz a la labranza, su poema, en verdad, es un nuevo contrato social roussoniano: nace como un proyecto de paz.

Lo que el historiador Jorge Basadre llamó "la promesa de la vida republicana" tuvo en la literatura un horizonte de realización adelantado. Aunque buena parte de los escritores e intelectuales buscaban formular los términos de las literaturas nacionales, bajo el ejemplo del modelo historicista de Taine y el mitologema de un "espíritu de los pueblos", que iría a dominar casi todo

el siglo XIX, hoy parece más interesante el debate menos temático y más formal sobre los géneros literarios, categorías, en verdad, discursivas, que desbordan o exceden la normatividad de los modelos poéticos establecidos, y proponen versiones y variantes que no se resignan a la territorialización determinista de la "literatura nacional". Por eso, considerándolos no sólo formatos genéricos, sino "géneros del discurso" literario en formación, advertimos que la novedad creativa de la literatura latinoamericana forjada en plena polémica republicana, cuando se debate la construcción del Estado y se define el perfil de la nación, está en su notable capacidad de adaptar, reformular y ensayar nuevas fórmulas, rearticulaciones, funciones e instrumentaciones. Es el caso ilustre de la poesía gauchesca, que acude al romance tradicional, aliviando su prosodia, y de su mayor expresión, el *Martin Fierro* de José Hernández (1834-1886). Se ha estudiado la laboriosa y feliz organización del romance fragmentado en estrofas de seis versos y procesado en octosílabos de rica resonancia oral y poder visual. Esa secuencialidad tiene en la voz su centro: su presente pleno y su entonación regional:

Tuve en mi pago en un tiempo
hijos, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera,
¡y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera.

Sosegao vivía en mi rancho
como el pájaro en su nido,
allí mis hijos queridos
iban creciendo a mi lao…
sólo queda al desgraciao
lamentar el bien perdido.

Mi gala en las pulperías
era, en habiendo más gente,
ponerme medio caliente,
pues cuando puntiao me encuentro
me salen coplas de adentro
como agua de la virtiente.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Cantando estaba una vez
en una gran diversión,
y aprovecho la ocasión
como quiso el juez de paz…
se presentó, y ahi nomás
hizo arriada en montón.

El tiempo pasado se acumula en la acentuación vocálica del cantor, cuya identidad es una función: es el héroe de la voz oral, que se construye en el poema como una memoria del tránsito, de la precariedad, del ser y estar del desamparo popular. Lo primero es el afincamiento: el pago que es rancho, y que entre ir y volver se ha convertido en "tapera", en ruina. Entre el centro de la pampa (la morada del ser) y la frontera (los extramuros de la sociabilidad), el Estado ocupa el espacio del estar, y la Ley desarticula la familia popular, desterrándola, negándole el derecho a morar. El gaucho pertenece, así, al espacio no cartografiado, al desierto sin centro, a la pérdida de articulación. Es, por eso, un "fantasma" del discurso nacional: el héroe de la saga popular desaparece en el acto mismo de su enunciación. No sólo porque, como recuerda Borges, Hernández había visto con nostalgia los últimos gauchos de la pampa, sino porque este héroe carece de papel en la saga que lo consagra. A diferencia de los héroes del romance, no viene de la historia ni cultiva su leyenda, no disputa la legitimidad del poder ni da batallas por un linaje o una nación. Ignora su propio lugar en el canto que lo constituye: sólo lo sostiene el hilo de su propia voz.

Se debe al canto (a la figura memoriosa del payador), que es el archivo de su discurso: la matriz que genera su habla misma, en la que deja testimonio de su desarraigo y errancia, de los sentimientos que el canto procesan como un pensar desasido, arcaico, pleno de adioses sin retorno. Así, el *Martin Fierro* inicia la saga de desapariciones que en la literatura argentina, y en buena parte de la representación literaria de América Latina, será un mecanismo de sustitución, de vaciado sucesivo, fantasmáticamente restando las representaciones dadas. Este arte de desaparecer da cuenta de la casa de la calle Garay en "El Aleph" de Borges y de la "Casa tomada" en el cuento de Cortázar. O como en tantos lugares de Borges: "El antiguo estupor de la elegía / Me abruma cuando pienso en esa casa" ("Adrogué"). ¿Qué sugiere este "elogio de la sombra", esta pérdida que descuenta el lugar del Sujeto? En su prosa "Martín Fierro" (*El hacedor*) Borges lo define así: "Estas cosas, ahora, son como si no hubieran sido". El ahora es el espacio de la substracción. A poco, los recuerdos

los "trabaja el olvido", y sólo quedan los nombres, en sí mismos otra sustitución. Una hipótesis podría explicar la elisión como el mecanismo constitutivo de lo moderno: la materia de la poesía, nos dice Hernández, no es la historia ni la memoria, es la voz, la reverberación oral, material y terrestre, donde el sujeto recupera, en el instante del canto, su duración fugaz. La mecánica de lo moderno es la sustitución, que propaga el olvido borrando unos nombres con otros, descentrando el lugar, y desplazando la identidad de la pertenencia. (Después de todo, los personajes de García Márquez suelen estar impacientes por huir de la novela, y Macondo desaparece llevándose de paso al lector). Al final, el destierro es el espacio de la desidentidad porque lo moderno es el vaciado de la memoria, el canje de lo uno en lo ninguno. Desalojado, el poeta ha terminado por convertir en himno esta lógica interna del despojamiento. Lo asume plenamente como oficio ritual Enrique Molina:

> (Yo pertenezco a la intemperie
> Reclamo el honor de mi especie
> La idolatría de mis venas
> Mi desamparo en la corriente.)
> ("En ruta")

Esto es: derivando en el lenguaje, el poeta es un adelantado de su tribu sobreviviente. Su honor es el canto.

En el proceso literario latinoamericano la poesía parece hacerse cargo de la memoria residual de lo particular, ese archivo de la identidad, en cuyo relato, saga o secuencia se despliega la necesidad de retener las figuras del Otro (el gaucho, el indio, el negro, el rebelde, el poeta, en sus espacios precarios: el rancho, el ayllu, el ingenio, el monte, el exilio). Se podría documentar el proceso por el cual cada periodo modernizador construye la mecánica de su propia desaparición, primero levantando una idea del futuro, luego instaurando el dualismo campo-ciudad, después produciendo ruinas y propiciando su propia sustitución.

La poesía gauchesca, el nativismo del yaraví peruano y boliviano, las cuartetas de lección clásica y saber popular de Martí, la poesía satírica contra el conservadurismo arcaizante, son discursos donde el habla del presente acontece en las formas de la tradición. Las voces imaginarias, forjadas como un entramado de trazas y registros, demuestran la extraordinaria flexibilidad creativa de los llamados, a falta de mejor nombre, premodernistas: José Martí, Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal… Escriben

desde la tradición española (Martí) o contra ella (González Prada) y a favor del repertorio métrico oriental; más cerca de la fugacidad de lo urbano y parisino (Gutiérrez Nájera) y desde el lujo parnasiano (Casal). El discurso poético, con ellos, se define además por sus mediaciones: la copla, la balada, la crónica de los acontecimientos fugaces de la urbe, la pintura, la música… Si la modernidad fluye en los grandes diarios y revistas, no es sólo porque la ciudad letrada es ocupada por el aparato productor de la burguesía internacional, cuyos patrones de medida, en todo caso, se legitiman en la metrópoli de turno. La Ciudad Letrada es mínima, anacrónica y burocrática. Más viva, plural y diversa es la Ciudad del Habla, que asume la comunicación como esfera pública, y la conversación como práctica democratizadora del proyecto de la modernidad. Esta ciudad del habla se articula como una secuencia de espacios de diálogo más o menos horizontal gracias a las prácticas liberales, cuya política construye el primer proyecto de comunicación inclusiva. La lengua, en el siglo XIX, se politiza: la ciudad que presupone (la del antiguo régimen, la del cambio liberal) es un mapa de los poderes en juego. La prensa, por lo mismo, asume su papel de interlocutor, y la crónica cristaliza la instancia de la conversación. Mientras los narradores forjan nuevas formas de charla relativista (como la muy popular de Ricardo Palma, "la tradición", que hace doméstica a la historia, relativizando la autoridad historiográfica y adelantando el humor de la oralidad popular); los poetas actualizan las tradiciones métricas y rítmicas buscando que el poema sea la memoria de la fugacidad urbana.

El gran modernismo hispanoamericano, que con Rubén Darío (1867-1916) irá a transformar la literatura escrita en español, será la primera conversación de la poesía hispanoamericana con sus fuentes y referentes. Así como el poeta renacentista Garcilaso de la Vega hizo dialogar al español de su tiempo con la poesía italiana y renovó el habla poética con una nueva música; Darío hará que el español americano converse con el francés simbolista y parnasiano, para recuperar el valor de la dicción poética, su música interior y su prosodia sensorial. Fue acusado de afrancesado, pero lo más notable de su trabajo fue que por el camino del francés regresó a las fuentes del español: Paris no fue sino un tránsito de su obra innovadora, pues enseguida hizo suya la flexibilidad del archivo métrico hispánico, actualizándolo en su diálogo inventivo. Darío, lo sabemos, cambió para siempre la poesía en español.

Aunque la historia literaria ha periodizado la poesía latinoamericana como un correlato de la historicidad, hoy nos es evidente que ese ordenamiento perdía de vista la función poética central: su capacidad de convocar una comunidad de hablantes capaz de reconocerse en la identidad de la lectura,

gracias al fenómeno de modernización que la poesía introduce, desde fines de siglo XIX, desde el repertorio fervoroso de su primera gran internacionalización. Y si bien es factible establecer una simetría entre la evolución de esta poesía modernista y su lugar en un mundo de innovación tecnológica naciente, es necesario también observar su construcción de una ciudad poética donde todas las lenguas contemporáneas intercambian su lugar de enunciación para traducirse sin conflicto y entenderse con plenitud. La utopía poética modernista, que se deduce de la obra de Darío y sus gozosos contertulios, presume, en efecto, de que la poesía nos pone a conversar con el mundo contemporáneo y que, gracias a ella, hablamos todos la misma lengua, traducida a cada idioma, como la comunión del verbo colectivo. Esa creatividad novomundista que representa Darío es también el primer gran momento americano de una cultura artística que sitúa al sujeto americano ya no como mero consumidor marginal, sino como protagonista de un pensamiento y una creatividad tan crítica como celebratoria.

El arte de la poesía adquiere, gracias a Rubén Darío, una madurez y plenitud mayor. Por una vez, no se trata siquiera de él mismo, cuya biografía no explica la dimensión del escritor, al punto que su verdadera biografía es la imaginada como poeta, construida en diálogo con el lector, como será después la de Vallejo y Borges. Se trata del lenguaje poético americano por excelencia. Un lenguaje altamente artístico que lleva la forma de su tiempo, cristalizado como discurso de una abundancia americana, que se concibe como la sintaxis incorporatriz de la memoria cultural y la actualidad plena del goce creador. El gabinete modernista, sin embargo, no es el catálogo de bienes exóticos del coleccionista burgués: es una serie fluida de bienes definidos por su fugacidad. Más que una apropiación puntual, que declara la huerta pródiga detrás del gabinete barroco, en la sintaxis dariana las cosas irradian su presencia gracias al instante que las enuncia. El mundo, se diría, se debe a su enunciación. Basta leer las crónicas de Darío, brillante conversación del lector con la inmediatez de su tiempo, para comprobar que la mayoría de los autores que comenta, las cosas que enumera, los acontecimientos que le urgen, no sólo han desaparecido sino que apenas han dejado huella. Y sin embargo, leemos fascinados por la presencia del mundo que se precipita en el lenguaje, con vivacidad y gusto. Mejoró, se diría, la calidad imaginativa de su tiempo. En el modernismo hispanoamericano América Latina adquiere su identidad en el lenguaje. Es una identidad gozosa y fecunda, hecha por las sumas de lo americano y lo europeo, por las comunicaciones que nos hacen parte del mundo actual, como si América Latina

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

despertara del sueño de las nacionalidades obligatorias y se reconociera en un escenario internacional propicio, no exento de peligros imperialistas y patriarcas autoritarios, pero capaz de celebrar sus propias obras como la realización de una cultura y su lenguaje. Felizmente, el modernismo no podría ocupar un museo, es más bien un archivo verbal, una matriz del habla proteica. El valor de lo fugaz, así, sostiene una ética: lo vivo se hace más valioso en su calidad instantánea. Se debe, por eso, al intercambio y al relevo: la poesía de Darío está hecha de tributos y de ofrendas, es un prodigio de retribuciones sucesivas. En ello, Darío anticipa a Borges: la experiencia epifánica de la belleza debe ser pronto cedida, transferida. Su fugacidad da cuenta de lo genuino.

Por lo demás, el milagro de esta poesía carece de sistemas, de referencias internas que la articulen como un proyecto. Los esfuerzos para darle un sentido pitagórico son ligeramente patéticos. Y hasta la propuesta de Pedro Salinas, de leer a Darío desde el erotismo, siendo literal es parcial: el Eros es la gama de la sensualidad, incluyendo la sexual, pero es sobre todo la empatía de la palabra en el verso, la irradiación del verbo, la imantación del nombre; esa atracción de simpatía, fluidez y sintonía, que hace del lenguaje una entidad en sí misma suficiente. Darío fue tan moderno que no tuvo tiempo de armar un libro, hasta su primer libro, *Azul…* son tres libros, uno distinto en cada edición. No escribía poesía ni tampoco libros, escribía poemas: sus manuscritos revelan la traza del impulso, el fraseo musical, la pauta rítmica, que ocurren de una vez, de modo que las revisiones son lexicales y pertenecen a la economía del poema. No tenía tiempo de volver atrás, a revisar y editarse, como Borges, que revisó tanto su poesía que inventó varios autores distintos. Darío siempre fue otro, y la variedad intrínseca de su obra es menos aparente pero más decisiva.

Bien vista, su obra es una constelación cultural donde el sujeto hispanoamericano deja de ser hijo de la violencia y víctima del expolio. Darío no postula un sujeto predeterminado por la formación del Estado nación, sus costos y déficits. Postula un lector, una subjetividad desplegada por el poder de la lectura, por su previlegiada libertad dentro de la cultura, cuyo reordenamiento se propone ensayar, lúdicamente, para placer del saber y juego de inteligencia. No es que el arte sea sunturario o decorativo, ni siquiera artistocrático o burgués. Es más gratuito que esos consumidores de turno. Agente de su lectura, el lector puede hacer de la poesía su tránsito de reconocimiento: un lugar de paso, alterno y fugaz, pero pleno de un sentido americano y universal. Darío es de los primeros que hacen residencia plenaria en los nombres más vulnerables y, por eso, más vivos. En el Prólogo a *El canto errante* (1907),

escribió: "La palabra no es en sí misma más que un signo, o una combinación de signos; mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica… Y el arte de la ordenación de las palabras no deberá estar sujeto a imposición de yugos, puesto que acaba de nacer la verdad que dice…". Como el Sujeto de la identidad poética (proteica) americana, cuya libertad en el proyecto de la modernidad tendría que ser una verdad nueva.

Coetzee ha dicho que clásicos son los autores que no cesan de hablar a través de sus lectores. Rubén Darío nos hace hablar no sólo con él mismo sino con la tradición poética castellana, con la modernidad francesa, pero también con sus contemporáneos. Su poesía se hizo en diálogo con los hermanos Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, pero también con Unamuno. Esta poesía no fue nunca un monólogo, y sigue siendo una prolongada conversación trasatlántica. Darío renovó la poesía castellana haciendo de los mejores poetas de su tiempo interlocutores, y del lector otro dialogante. Sin sus lectores, que hicieron suyo el horizonte fecundo de su poesía, su obra no habría circulado con la fuerza apelativa que lo hizo. Hoy su obra se nos aparece como una gran conversación: hay lugar para cada lector en ese ágape.

Juan Ramón Jiménez, su secretario y discípulo a los 19 años, lo llamó siempre "mi maestro". Machado fue inspirado por su rigor interior, y su relación fue de noble intimidad. Entre los hispanoamericanos Rodó, Nervo, Lugones, fueron sus contertulios. Herrera y Reissig y César Vallejo, sus continuadores. Todos ellos dialogaron con Darío a lo largo de sus obras. Como Borges, José Lezama Lima y Octavio Paz más tarde, sostuvo una comunidad literaria intensa, internacional y plurilingüe. Su poesía se benefició del primer gran desarrollo de la prensa en español, que él sumó al movimiento modernista, entre Buenos Aires, Madrid y París, haciendo de la comunicación el verdadero espacio cosmopolita.

Esta conversación tuvo un episodio dramático en su relación con Unamuno. En una reunión de contertulios, Unamuno dijo que al poeta, debajo del sombrero, se le veían las plumas. El 5 de setiembre de 1907, desde París, Darío le escribe:

> Mi querido amigo: Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que le escribo. Y lo primero que hago es quejarme de no haber recibido su último libro… La independencia y la severidad de su modo de ser le anuncian para la justicia… Usted es un espíritu director. Sus preocupaciones sobre los asuntos eternos y definitivos le obligan a la justicia y a la bondad. Sea, pues, justo y bueno.

A Unamuno nadie le había reclamado ser justo. El reproche de que era injusto lo conmovió. El 26 del mismo mes responde:

> La de siempre, mi querido amigo: ya le han ido a usted con el cuento de lo que yo haya podido decir de desagradable para usted, y en cambio no le habrán contado lo demás… Sí le diré que de usted prefiero lo nativo, lo de abolengo, lo que de un modo o de otro puede ahijarse con viejos orígenes a lo que haya podido tomar de esa Francia que me es tan poco simpática y aun de esta mi querida España… Su carta la tomo como una lección y la acepto; y le añado que tiene usted razón. Ahora que empiezo a ver que seré viejo —y una larga vejez pido a Dios— doy en ahondar de vez en cuando en los frutos espirituales que me ha dado mi natural no ya severo, sino duro y desdeñoso. Con los años se va encorvando dentro de mí el inquisidor calvinista, descontentadizo y áspero, que siempre he llevado en lo íntimo… Le tiende leal y francamente la mano de amigo cordial.

A la muerte de Darío, Unamuno vuelve sobre ese desencuentro:

> ¡Noble Rubén! ¡Con qué dignidad, con qué nobleza se quejaba de una conducta que, en verdad, no debí haber para con él seguido!
> ¡No, no fui justo ni bueno con Rubén; no lo fui! No lo he sido acaso con otros. Y él, Rubén, era justo y era bueno.
> Tenía una amplia universalidad, una profunda liberalidad de criterio. Era benévolo por grandeza de alma, como lo fue antaño Cervantes.

Esta dramatización del diálogo, confiere al tributo de Unamuno su carácter restitutorio, reparador. Bien visto, en este documento habla Darío y responde Unamuno, y lo hacen alternadamente, en cada párrafo, cediéndose la palabra.

Cuando Enrique Gómez Carrillo convocó una encuesta sobre "Nuevos poetas de España" (*Mercure de France*, 1904), Darío escribió lo siguiente:

> Antonio Machado es quizá el más intenso de todos. La música de su verso va en su pensamiento. Ha escrito poco y meditado mucho. Su vida es la de un filósofo estoico. Sabe decir sus ensueños en frases hondas. Se interna en la existencia de las cosas, en la naturaleza. Tal verso suyo sobre la tierra habría encantado a Lucrecio. Tiene un orgullo inmenso, neroniano y diogenesco. Tiene la admiración de la aristocracia intelectual. Algunos críticos han visto en él un continuador de la tradición castiza, de la tradición lírica nacional. A

> mí me parece, al contrario, uno de los más cosmopolitas, uno de los más generales, por lo mismo que lo considero uno de los más humanos.

Por su parte, Machado escribió a la muerte de Darío un retrato lírico y preciso. Con el sabor de las crónicas americanas, Machado nombra a Nicaragua (Castilla del Oro). La imaginación de Darío se perpetúa en el mármol, dice Machado, gracias al castellano capaz de dar un mismo lugar al dios solar que canta la profecía y al sátiro que tañe la fiesta dionisíaca. Esos dos emblemas representan la poesía dariana, entre la armonía y lo sensorial. Sueño y deseo inscritos del hombre en el poeta, leídos como uno, en esta nueva lengua de las Españas.

Para Jiménez pidió Darío: "La belleza te cubra de luz, y Dios te guarde" ("A Juan Ramón Jiménez"). Y a la muerte del maestro, éste escribió:

> Lo que él, frenético, cantara,
> está, cual todo el cielo,
> en todas partes. Todo lo hizo
> fronda bella su lira. Por doquiera
> que entraba, verdecía
> la maravilla eterna
> de todas las edades.
> (*Diario de un poeta recién casado*)

Jiménez vio en la virtud de lo inmediato la magia de un verbo en perpetuo renacimiento. Leyó, se diría, la luz de la belleza prometida como un instante de juventud eterna. Por eso, en *Belleza* estos versos de Juan Ramón podrían haber sido los últimos de Darío:

> ¡Crearme, recrearme, vaciarme, hasta
> que el que se vaya muerto, de mí, un día,
> a la tierra, no sea yo!

Pocos poetas han sido recuperados, por otra parte, con la fortuna crítica de Ramón López Velarde (México, 1888-1921), cuyo lugar, después del Modernismo y antes de las vanguardias, en ese momento crucial que algunos han llamado "posmodernismo", excede la cronología y se expande en la nueva entonación, coloquial y reflexiva, irónica y urbana, que a partir de él reconocemos tanto en el primer César Vallejo como en la poesía mexicana posterior. La sen-

sibilidad de López Velarde revela la la nueva conciencia poética en la escena mayor de una poesía que busca ser parte de nuestro lenguaje cotidiano.

César Vallejo (1982(?)-1938) tuvo a Darío como su poeta tutelar, y su primer libro, *Los heraldos negros* (1918) fue un diálogo con el maestro y el Modernismo. Pero ya en *Trilce* (1922) puso en práctica una poética radical, que empezaba fracturando la lógica gramatical del poema, forjando un metalenguaje hermético cuya capacidad de ruptura pone en tensión el sistema referencial del lenguaje. Su poesía practica un sistemático desbasamiento, la puesta en cuestión de la transparencia de la representación. Y por lo mismo, constituye un acto poético contra las autoridades del discurso moderno. Su poética desarrolla la construcción de la voz de un Sujeto que es el hijo histórico de la modernidad desigual, la modernidad hispanoamericana que ha revelado, después del Modernismo, su carácter conflictivo. Por lo mismo, este Sujeto del antagonismo hispanoamericano empieza rebelándose contra la tradición idealista, y requiere forjar otro discurso, a partir del cuerpo y la materia, la contradicción inherente, y la puesta a prueba de las palabras. La identidad del artista en *Trilce* no aparece como protagónica ni mucho menos como plena: el artista ya no es un héroe del discurso sino el explorador de la carencia, abismado en su tarea desnuda. No busca fundar sino desfundar los discursos normativos. Contra la lógica de la identidad del nombre y la cosa, del sujeto y el lenguaje, opone la fractura del yo en la crudeza material y el absurdo descarnado de la orfandad del sentido. De allí el nuevo valor de lo emocional, del cuerpo, de los ceros a la izquierda, esos nuevos menos, esos todavía que son un pensar el lenguaje desde el poema. Y en esta práctica de reducciones antiidealistas se postula un nuevo poder, el del número impar. Este es el poder de la contradicción; la paradoja de lo que pasa por absurdo; el acto de subir para abajo. Hipótesis éstas de la poética de *Trilce* que van a desarrollarse en la poesía posterior de Vallejo, publicada después de su muerte como *Poemas humanos* (1938).

El poema XXVI de *Trilce* propone que la carencia define al lenguaje, y que el sujeto de la defectibilidad encuentra en la orfandad su poder subvertor, desbasante de la tradición. La imagen de la Venus de Milo opera aquí en un escenario que emula la postulación de Rimbaud sobre la belleza clásica, que sentó en sus rodillas y encontró horrenda. Aquí se trata ya no de la belleza clásica sino del arte de la carencia: su ausencia de brazos la convierte en una imagen de la belleza moderna. Porque es una imagen carente, pero es también incompleta y procesal. Por eso se refiere a "aúnes que gatean", a "vísperas" que recomienzan. Y reclama: "Rehusad, y vosotros, a posar las plantas / en la seguridad dupla de la Armonía". En contra de esta armonía tradicional, que es

la regla ética y estética de la belleza clásica, el poema propone una armonía con minúscula que veremos en el último poema del libro, su poética central. Y demanda: "¡Ceded al nuevo impar / potente de orfandad!". No el número par, sino el número impar es aquí el signo de lo nuevo.

En París, Vallejo participó en el debate sobre el sentido de la vanguardia poética hispánica, y rechazó como meramente literaria la serie de ismos y sus adaptaciones latinoamericanas. Buscaba una dimensión más necesaria, interna y raigal de lo nuevo. Toda su obra europea revela la necesidad de reformular el lugar de enunciación del discurso poético, resituándolo en lo específico, materal y vivo, en un coloquio urbano. Dice: "Y de lo que hablo es de lo que ocurre en la China". El sujeto ya no es el hombre pobre de *Los heraldos negros*, tampoco el sujeto de la orfandad de *Trilce*, sino el desocupado. Este obrero sin trabajo, está "arado en una piedra" como el antihéroe de la modernidad venida a menos. Es un sujeto que politiza la *polis*. Se trata de un coloquio vehemente, de un documento que deja testimonio, hecho de antítesis y analogías. Se propone nada menos que una rematerialización, una sustantivación del nombre. La práctica antiidealista, que fue de ruptura radical en *Trilce,* se internaliza ahora en los nombres, que son parte de la materialidad de las cosas. Esta práctica entiende que las palabras extravían la realidad, y que los nombres deben resignificar el mundo. Se impone, por esto, encontrar la matriz del lenguaje en lo cotidiano, devolverlo a su urgencia y agonía material. No para confirmar los dualismos, sino para fundir el saber de la experiencia y el pensamiento en la mediación verbal. Evidentemente, esta inspiración materialista instaura la dimensión del cuerpo como central y substancial. Pero Vallejo no rechaza un mundo subjetivo a nombre de otro evidente, sino que trata de reelaborar el sentido de la objetividad en la demanda del poema.

Lo que hay que tener en cuenta es que la historicidad de lo moderno no se le aparece como una utopía social. Su poesía no es una prédica política o ideológica. Lo que el poema busca es remontar la metafísica, la filosofía idealista, el logocentrismo de una modernidad en crisis. Este sujeto es el hablante de la carencia moderna: el desheredado de las promesas del discurso de la modernidad. Esta fuerza descontructiva y descentradora vallejiana forma parte del debate latinoamericano de la modernidad, al que trata de cambiar de signo para que el discurso de lo moderno, y la práctica misma que lo reproduce, genere alternativas de contradicción que sean un pensamiento de la condición humana desde los márgenes de su supuesta universalidad.

De las poéticas en *Poemas humanos*, "Intensidad y altura" constituye el programa de una primera opción de esta poesía en proceso. Anuncia: "Quiero

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

escribir, pero me sale espuma / quiero decir muchísimo y me atollo". Vallejo se concibe aquí limitado por la condición misma del lenguaje, que es sucesivo, como dirá Borges en "El Aleph" y no simultáneo. Pero, ¿por qué el lenguaje mismo le impide escribir? Tal vez porque no quiere someterse a la lógica discursiva y quisiera decir lo suyo de un modo instantáneo, inmediato y total. El poeta quiere escribir, pero no otro poema, quiere escribir de nuevo la poesía. Porque si escribe un poema necesita de la lógica discursiva, y de la idea de un centro articulatorio. No se puede escribir sino de otra manera, incluso sin palabras, más allá del poema. Sólo queda, entonces, hacer de la poesía una práctica material inmediata: "comer hierba, carne de llanto, fruta de gemido, nuestra alma en conserva". Es este un gesto autoirónico, evidentemente. Incluso toda la rima sugiere un humor sarcástico y es deliberadamente cruda. Gesto que afirma la necesidad de una poesía que sea comunión restitutiva, que pase por la sustancia siempre conflictiva, incluso paradójica, de lo más empírico. Pero como éste es un énfasis de autonegación, sólo podemos abandonar, renunciar, "beber lo ya bebido", repetirnos, y "fecundar tu cuerva", último autosarcasmo. No deja de gravitar sobre esta poética la postulación romántica de que el lenguaje es insuficiente para comunicar la complejidad, riqueza y diversidad de la experiencia. Pero en el mismo libro hay una poética contraria, y es el poema cuyo primer verso dice: "Un hombre pasa con un pan al hombro". Poema hecho en dípticos, el primer verso es una afirmación, el segundo una pregunta. De allí que la tensión a lo largo del poema quede irresuelta. Estamos ante un programa de posibilidades que se declaran como recusadas y un planteamiento de afirmaciones que retóricamente aparecen como preguntas. O también, estamos ante preguntas retóricas que recusan y afirmaciones que plantean la necesidad de elegir. De lo que se trata, en efecto, es de elegir. No creo que Vallejo esté descartando a Breton o negando a Picasso. Porque ello supondría un antintelectualismo fácil, lo que no corresponde al espíritu del libro. Lo que está haciendo es sugerir distintos modelos de discursividad, de figuración artística y práctica poética. Y el modelo que resulta perentorio es aquel que obliga a elegir no sólo en la experiencia, sino en su elaboración en el lenguaje. Y si hay que elegir en el lenguaje se presupone que hay una perspectiva moral al escribir. En último término, si es que se puede elegir, quiere decir que las palabras sí son suficientes, y que al final, el lenguaje espera por nuestra articulación poética de lo real. La poesía, otra vez, es una apuesta de *futuridad*.

Mientras Vallejo escribe en París (fines de la década de los veinte, comienzos de los treinta), tres discursos analíticos parecen disputar el interés de los escritores latinoamericanos. El primero es el marxismo, que Vallejo estudia y

hace suyo. Los otros dos son el surrealismo y la etnología. Vallejo se sintió ajeno al surrealismo, pero por algunos relatos y artículos sobre el Perú indígena, es posible deducir su interés por la etnología. Algunos de sus amigos y contertulios parisinos, como Alejo Carpentier, forman parte del surrealismo temprano y derivan a la etnología, aunque se siente más cerca de Juan Larrea, que hace de la poesía el eje de esa constelación. Hay que decir que algunos grandes renegados del surealismo como George Bataille, que acusa a Breton y sus amigos de poetas líricos, cultiva una sociología antiapolínea, que radicalmente cuestiona la representación etnocéntrica, lo que coincide puntualmente con la exploración de Vallejo. Aun si la etnología conlleva cierto culto estilístico de lo primitivo, es evidente que la gravitación del arte popular africano, por ejemplo, ha contribuido con la puesta en crisis de la representación. Los varios capítulos de ese proceso incluyen a Matisse en Marruecos, a Picasso y el cubismo, a los surrealistas en el Caribe y México. Vallejo forma parte de ese debate sobre la representación y la alteridad del sujeto, aunque de modo independiente y crítico. Sus viajes a Rusia lo demuestran: no comparte la estética oficial. Sólo la Guerra Civil española lo sumará del todo a la causa republicana, aunque habría de ser percibido como trostkista.

Por lo demás, Vallejo está más cerca de otro tipo de discursividad antagonista que es aparente en tres escritores distintos: Antonin Artaud, Walter Benjamin y Samuel Beckett. Georgette Vallejo, en unas notas de poca memoria que publicó, dice que Vallejo y Artaud fueron presentados. Quizás no tuvieron nada que decirse; pero son extraordinariamente parecidos en cierta obsesiva inspección dramática de la dimensión física de lo vivo. Esto es, en la elocuencia paradójica del cuerpo como centro de referencias de la subjetividad de los márgenes modernos. Y se trata, en ambos, del cuerpo orgánico, no del placer de los sentidos sino de la agonía de lo físico. Con Beckett coincide Vallejo en la práctica irónica de la negatividad, no en el nihilismo sino en la inteligencia cuestionadora del idealismo y su repertorio burgués dominante. Y con Walter Benjamin, en la peculiar simbiosis de marxismo y espiritualidad, que se traduce en la importancia de la metáfora mediadora y en su común sensibilidad trágica ante la historia.

En su discurso en el Congreso de intelectuales por la defensa de la cultura, en Valencia, Vallejo debe haber sorprendido a la concurrencia cuando al final dijo lo siguiente: “Jesús decía: Mi reino no es de este mundo. Creo que ha llegado un momento en que la conciencia del escritor revolucionario puede concretarse en una fórmula que reemplace a esta fórmula, diciendo: Mi reino es de este mundo, pero también del otro”.

Esta sentencia provenía de su "Himno a los voluntarios de la República", que sería publicado un año más tarde, póstumamente, en *España, aparta de mí este cáliz*. Es una declaración que no puede menos que haber escandalizado a la concurrencia. La noción de que el intelectual no se puede constreñir sólo al "reino de este mundo", y puede muy bien reclamar su libertad de creer en otro, no sólo revela la entraña cristiana del pensamiento vallejiano, sino una opción radical que excede a la política. En ese poema, Vallejo había atribuido nada menos que a Cervantes esa declaración. Pero ser cristiano y ser marxista, sin embargo, no quiere decir necesariamente ser un "marxista cristiano", sino explorar el margen alterno de la escritura híbrida, cuya vehemencia y radicalismo es una libertad de lo nuevo y una práctica de la diferencia.

Por eso, en *España, aparta de mí este cáliz* (1939) convergen dos grandes tradiciones discursivas de Occidente. Por un lado, el discurso de los orígenes, que es fundacional, y supone que hay un proyecto utopista, que esta vez encarnan los milicianos de la República. Por un lado, hay una persuasión evangélica, que se enuncia directamente: "los cojos andarán", "volverán a nacer los que murieron" y "sólo la muerte morirá". Por otro lado, emerge la otra gran tradición discursiva nuestra, el discurso apocalíptico. Porque, en efecto, se está destruyendo la última esperanza de una República humanitaria, liberadora, espiritual, en manos del fascismo cuyo triunfo europeo equivaldría, literalmente, a un fin del mundo. Estos dos discursos no se resuelven sino que se imbrican como la tensión vertebradora del libro, y terminan levantando lo que se puede llamar una "utopía trágica", lo que es una paradoja. En ese espacio utópico y desgarrado (una épica fantasmática) se daría el único modo de reprocesar la historia moderna. La historia sería una fuerza inevitablemente de destrucción, pero frente a esa fatalidad de lo moderno, el arte deberá oponer la posibilidad de una reescritura y reformalización radical de la experiencia humana. Para que la historia no sea trágica, habría que rehacer el lenguaje. Este radicalismo dramático es la última lección modernista, diríamos, de la poesía, que retorna a la convocación del mito, y termina devolviendo el lenguaje a los niños:

> …si la madre
> España cae —digo, es un decir—
> salid, niños del mundo; id a buscarla!…

Pablo Neruda (Chile, 1904-1973) es el poeta latinoamericano más popular. Y no sólo porque obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1971, sino

porque su nombre (o seudónimo, su nombre fue Rafael Neftalí Reyes) es epónimo del poeta y su aura romántica y social; convoca, de inmediato, su figura pública, su actividad política y su vocación americanista. Su *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) es seguramente el único libro de poesía escrito en español que sigue siendo favorecido por los jóvenes lectores de cualquier idioma. Como Darío en su tiempo, Neruda en el suyo representó al poeta, pero ya no como heraldo de una modernidad pródiga, sino como sacerdote de un pueblo recóndito y joven, memorioso y por hacerse, de cuya redención venidera la poesía da avisos de hermandad y futuro.

En buena parte su vasta obra se debe a su sociabilidad, al protocolo del diálogo que propone a su auditorio. Es una poesía para ser leída en voz alta, esto es, en un dialogado ceremonial y numioso. Esta escena de lectura favorece un recitativo compartido, que tiende a las formas del protocolo oral, las cuales van del coro oficiante al soliloquio celebrante, de la oratoria de efemérides al himno civil. Esta poesía trabaja sobre el registro del habla nuestra, rica en rotundidades, sostenida por la fe hispánica en la palabra propia, y dada a la elocuencia de las sumas. Por eso, desde la perspectiva del hablante, Neruda asume una dicción grave pero fluida, de recurrencias sosegadas y arrebatos luminosos. Y es también una dicción consciente de su operatividad comunicativa y de su valor heroico. Aunque el hablante, narrador o persona poética de estos textos suele responsabilizarse de su función social (tribal) de poeta (oficiante y vate) dado al habla de las revelaciones, no deja de traducir las voces de su público. Sintomáticamente, hasta el Neruda más transportado por el entusiasmo visionario, habla en lenguas, más que proféticas, populares. Convertido en sujeto privilegiado del habla poética, Neruda discurre en su propio protocolo oral, en un espacio creciente, ilimitado, equivalente a su inmensa capacidad de decir. Lo extraordinario es que un público efectivo, social e históricamente situado, le confirió ese papel único. Fue un poeta que vivió, se diría, en la mitología de su propia voz.

Quizá no es casual que la parte mayor de su obra, la secuencia de *Residencia en la tierra* (1935), sea la menos explícita, la más conflictiva en lo que se refiere a las coordenadas entre las palabras y las cosas. Corresponde al periodo en el que el poeta exploraba en el lenguaje la fluidez irrestrica de las materias terrestres. Después, Neruda afincó en el lenguaje representacional, en la correlación del nombre y el objeto, pródiga en atributos figurativos y metafóricos. Neruda confiaba en un lector capaz de llevar la poesía a la vida cotidiana.

¿Cómo se leía poesía en Santiago de Chile, cuando Neruda era poeta joven, pobre y enamorado? La dicción poética no se confundía con el coloquio diario

y, más bien, la poesía exigía dejar el habla para suscitar el aura de su prosodia. Otra debe haber sido la diapasón del núcleo comunista y su secuela de mítines elocuentes. La diversidad rítmica y prosódica del poeta muestra su amplia exploración de las series melódicas del canto, las rapsodias y fugas de brío y bravura; pero al mismo tiempo es patente el desarrollo de un "andante" nerudiano, de verso largo, sopesado por el encabalgamiento y dado al vértigo sincrético y la asociación suntuosa. Se ha repetido que el muralismo mexicano es otro de los contextos poéticos de su poesía madura; pero también lo es porque en el muralismo toma la palabra el nuevo sujeto de la modernidad latinoamericana, el hombre del pueblo, convertido por las campañas de alfabetización en lector de poesía civil. Ese populismo es de habla formal, incluso protocolar, como suele ocurrir. Pero la repartición de la palabra presupone, en el americanismo estético, una nueva legitimidad del artista como voz pública: el poeta cree hablar por los otros, aunque a veces, los otros logran hablar a través suyo.

Neruda debe haber sido el poeta de habla castellana más cómodo con el recital público como acto masivo. Era capaz de llenar el teatro y la plaza de toros, y el público debía pagar la entrada. En sus varios discos, se oye su voz de poeta: la escuchamos salmódica, sacerdotal, pastosa, monocorde. Por eso es que Nicanor Parra, para exorcizar la excesiva presencia de Neruda, empezó escribiendo: "Los poetas bajaron del Olimpo", queriendo decir que habían adquirido el lenguaje de la calle. Los universitarios de clase media, a comienzos de los años sesenta, demandaban una dicción más urbana, irónica y coloquial. Pero Neruda siempre tuvo el oído permeable, y sus "Odas elementales" fueron los nuevos Carmina del patio universitario. Nicanor Parra respondió con el único género oral que Neruda no había ensayado: el "artefacto", el poema con vocación de grafiti. Después de todo, el "modo nerudiano" era una manera de hablar en público, y su voz ocupaba casi todo el espacio disponible.

Escrito inicialmente como un canto a Chile, el *Canto general* (1950) amplió su registro histórico, su horizonte americano, tal vez como reacción a la Guerra Civil española, en cuyo frente intelectual destacó Neruda no solamente por su apoyo a la república, sino por su labor de cónsul de Chile dedicado, en París, al rescate de los españoles refugiados del avance de las fuerzas de Francisco Franco. Es ya un militante pleno del Partido Comunista y desde entonces vivirá los breves triunfos y largas agonías de la política partidista. Éste es uno de los libros más sistemáticos, ambiciosos y programáticos de Neruda. Desarrolla a plenitud su poética social, su visión americanista, su populismo político. La biografía del poeta, entrañada en la historia social del siglo, articula aquí el canto (que es una lectura en voz alta) de la historia

americana. Si la historia es el subtexto y la política el contexto, la vida reescrita en ese doble registro es la vertebración de las secuencias, de la saga de hechos, lugares, personajes históricos, tiranos, países, amigos, geografías, héroes populares y, al final, como la conclusión de la saga, el poeta y su vida debida al canto, al dictamen del registro. Esa culminación en el yo como emblema del discurso revela el romanticismo social de esta empresa casi imposible, tal vez improbable, de descifrar la historia americana en un poema que sea cifra del presente. Pero esa misma desmesura es su mejor apuesta: Neruda lo pone todo a prueba, y no escatima riesgos en su fe, en el yo como testigo y la palabra como testimonio.

Naturalmente, el título remite a la empresa de los cronistas de Indias, cuyo principio narrativo se basaba en el testimonio "a ojos vistas"; presuponía una disputa por la verdad, y era un alegato por los trabajos y méritos del cronista. En ese sentido, la crónica es una intervención personal en la historia. El balance se declara como interpretación (poética) y como lección de cosas (museo imaginario). Por lo primero, introduce una variante frente a su otro modelo tácito, el "Canto a mí mismo" whitmaniano: este canto es desde mí mismo, en ese cruce de voces que deduce un doble horizonte, entre el yo y el nosotros. Por lo segundo, busca ampliar el gabinete del modernismo hispanoamericano, limitado por el buen gusto, incluyendo muestrarios populares y emblemas nativos de la abundancia novomundista. Este gesto acumulativo es del todo nerudiano y no menos modernista: si su visión populista parece de inspiración romántica (nadie tendría más derecho que Neruda de declararse heredero de Victor Hugo); su estirpe modernista, en cambio, le lleva a cumplir el programa de Darío, Rodó y Lugones.

"Yo estoy aquí para contar la historia", anuncia. Una historia que ha sido borrada por la historia oficial, la escrita por los vencedores, que ha depredado la tierra y despojado a sus moradores. Por eso, todo está por ser nombrado, adánicamente, y el poeta es la potencia que actualizará ese relato ("palabra aún no nacida de mi boca"). Yo hablo del origen, nos dice, sólo que el origen no es un texto fundador sino un acto de habla: esta palabra naciente viene de las raíces y enciende las flores del verbo. Pronto advertimos que estos poemas que ponen al día el viejo relato de los orígenes, en verdad están glosando los murales de Diego Rivera. Leemos:

> Como una lanza terminada en fuego
> apareció el maíz, y su estatura
> se desgranó y nació de nuevo,

diseminó su harina, tuvo
muertos bajo sus raíces,
y luego, en su cuna, miró
crecer los dioses vegetales.

Neruda parte de los frescos de los muralistas, en cuya pastoral mexicana el pueblo ha desplazado a los angelotes renacentistas, con similar valor emblemático y tópico. Y arriba, enseguida, a Machu Picchu, recién descubierta en 1911. Había visitado el sitio en octubre de 1943, escribió el poema en 1945, y lo publicó al año siguiente. En el *Canto general* postula la lectura de la arqueología como origen del presente.

Si el himno se basa en la vehemencia de la dicción, que asciende de lo más concreto (exactamente como al comienzo de este poema, "entre las calles y la atmósfera") hacia lo visionario o epifánico; su progreso numinoso se debe, en cambio, a la secuencia, al fragmento articulado como unidad de tono y de sentido. Esa estructuración orgánica, le permite ir soltando las amarras referenciales, ascendiendo en su figuración poseído por el *ethos* de su dicción figurativa. El himno, evidentemente, es una radical suspensión de la credibilidad. Se sostiene, por eso, en la convicción y autoridad del habla poética, en su arrebato y brío, en su entusiasmo creativo:

más abajo, en el oro de la geología,
como una espada envuelta en meteoros,
hundí la mano turbulenta y dulce
en lo más genital de lo terrestre.

Con un gesto característico de la poética nerudiana, el hablante anuncia hundir la mano en la fecundidad terrestre, esto es, en el lenguaje que desata la materia para renombrarla en el poema. En ese código de transmutaciones, los nombres ya no designan a las cosas, sino que se convierten en imágenes y emblemas capaces de sustantivar, desde el himno, un tiempo mítico y un relato circular. Así, el poema se despliega en un espacio paralelo a Machu Picchu, como su estela verbal y su escala ascendente. Al final, vuelven las convicciones de estirpe indigenista, y el poeta reclama por los héroes anónimos, los verdaderos habitantes de la piedra:

¡Devuélveme el esclavo que enterraste!
Sacude de las tierras el pan duro

del miserable, muéstrame los vestidos
del siervo y su ventana.
Dime cómo durmió, cuando vivía.
albañil del andamio desafiado:
aguador de lágrimas andinas.

Desde esta matriz nominativa, el libro se desenvuelve como un diccionario de sí mismo: cada nombre convoca a otro, cada imagen nombra otro nombre, cada figura renombra y sobrenombra. Esta apología de la abundancia sustantiva recorre el libro en sus catálogos de plantas, pájaros, lugares, paisajes, personajes… Más que del paisaje americano, esa abundancia proviene del mismo *Canto,* o sea, de la idea del Libro coral. Al centro de esa letanía se encuentra el yo, que suma al poeta chileno, al americano, al político perseguido, al memorioso y al optimista, entre muchas otras identidades desdobladas por este yo (que incluye un "nosotros" popular) expansivo. "Aquí estoy, aquí estoy, / boca humana…", escribe ("Zonas eriales"), como si estuviese dos veces gracias al habla. Hasta la arena es un "alfabeto honrado" ("Tomás Lago") que enseña a cantar. El mundo habla, como querían los románticos, pero habla a través de nuestro lenguaje, como querían los modernos. Hasta los nombres de la gente del pueblo hablan por sí mismos: "y oigo arrastrar tu nombre que no puede / morir, y que envuelve la tierra, / apenas nombre, entre los nombres, pueblo" ("Antonio Bernales"). Incluso su propio nombre heroico: "¿Usted es Neruda? Pase, camarada" ("Juan Figueroa"); donde se nombra desde otra voz, con su nombre y filiación. No pocas veces, bastaría con un catálogo nominal para decirlo casi todo: "Sánchez, Reyes, Ramírez, Núñez, Álvarez. / Estos nombres son como los cimientos de Chile" ("Catástrofe en Sewell"). El mecanismo se prodiga, al borde de la tautología: "En tres habitaciones del viejo Kremlin / vive un hombre llamado José Stalin" ("Que despierte el leñador"). Y también sirve para imprecar y condenar: "Serán nombrados", sentencia, los enemigos del pueblo. Y, a veces, es una mecánica que, en su propio exceso, se disuelve: "Yo quiero tierra, fuego, pan, azúcar, harina, / mar, libros, patria para todos…" ("No hay perdón").

El poeta, memorialista y crítico de arte guatemalteco Luis Cardoza y Aragón (l904-l993) es una de las figuras cruciales de la vanguardia latinoamericana; y su obra, diversa y dispersa, y bien apreciada, requiere ser mejor difundida y valorada. Vista en conjunto es una obra que abarca, en buena cuenta, todas las etapas de nuestra aventura de lo moderno: desde los orígenes fulgurantes de la vanguardia hispanoamericana hasta el desgarramiento histó-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

rico de los ensayos de democratización en América Latina; desde la épica emotiva de la Guerra Civil española hasta la ardiente conciencia del exilio; desde las preguntas por la diferencia latinoamericana en el concierto cultural mundial hasta la universalidad de lo nuestro como sistema de voces alternas. Vivió en una suerte de gracia poética, a la vez exaltada y delicada; y escribió con la convicción y claridad de su largo trato con el mejor arte y la poesía mayor. La vanguardia es uno de los ejes de intercambio más intenso entre la poesía de una y otra orilla, más allá de las fronteras y los idiomas. Sus grandes capítulos transatlánticos son el diálogo de Vicente Huidobro con el juego gráfico de Apollinaire y el imaginismo de Pierre Reverdy; la participación de César Moro en el surrealismo temprano, al lado de Eluard y Breton; el paso de Borges por Madrid y Mallorca y el inicio del ultraísmo. No menos fecundas fueron las estancias de Benjamin Peret, Remedios Varo, Leonora Carrington y Luis Buñuel en México. Esa serie de conversaciones dejó su huella en revistas y libros artesanales, y culminó en 1940 con la Exposición Internacional del Surrealismo (organizada por Moro y Bretón).

Aunque de sus amigos parisinos Cardoza siempre fue inquietado por la enigmática calidad del verbo austero de Vallejo, fue el Neruda de *Residencia en la tierra*, lo que parece haber gravitado más sobre él. Hay muy poco de Neruda en la obra de Cardoza, pero hay, sí, un diálogo tácito con la poesía americanista o novomundista que Neruda presupuso, ya que si no inventó a sus precursores inventó una América a la medida de su cosmogonía poética. Es notable que Cardoza y Aragón no fuese tentado por ese americanismo telúrico, a pesar de su admiración por Neruda, cultivo de Whitman (otro cantor de altisonancias y espacios abiertos), y vecindad de Asturias. Por una parte, lo salvó su fidelidad a la promesa de la vanguardia (la poesía está por hacerse); por otro, su desconfianza en las formas del realismo artístico, ya que ni siquiera se dejó tentar por el populismo adánico, lo cual le hizo preferir a Orozco que a Rivera; y la opción por Orozco es un buen ejemplo de su sentido crítico pero también de su propia indagación de una forma que siendo americana fuese no sólo universal sino distintiva y única. Fidelidad a los comienzos, instinto artístico seguro, esas dos constancias de su trabajo son de una rara consistencia y madurez temprana. Es revelador, en ese sentido, el encuentro en París, que ha contado en su memoria *Miguel Angel Asturias, casi novela* (1991), con las exposiciones coloniales francesas de 1925 y 1931, no sólo por la extrarodinaria validez artística del arte primitivo, sino por la fuerte presencia, en la imaginación de Asturias y Cardoza, del arte precolombino e indígena. En cualquier caso, es también evidente que el Neruda hímnico

que Cardoza prefiere es el más próximo a esa fuerza irracionalista o subjetiva, que desata las representaciones naturalistas con su libertad nominativa y su capacidad figurante.

De los poetas españoles del 27, aparte de Lorca, está más cerca de Vicente Aleixandre, tanto por el intento de reescribir el surrealismo como por el interés temprano en Freud. Cardoza lleva más lejos la perspectiva congnoscitiva de lo onírico, y aunque no estuvo tentado por el automatismo, hay sí un cierto cultivo de lo absorto, de lo sonambúlico, ese hablar entre la vigilia y el sueño, como si el sueño fuese un habla no menos vigilante. Dijo preferir al primer Alberti, y entre los Contemporáneos admiro el talento de Jorge Cuesta, la fulguración sensorial de Carlos Pellicer, pero parece próximo a los cantos de Javier Villaurrutia. Pero es otro escritor francés a quien sintió más cerca; porque era un sobreviviente trágico del surrealismo inicial; y porque marchó a México para renunciar al bagaje civilizatorio y recomenzar desde lo tribal. Ese trayecto fue también el suyo sólo que, en tanto americano, no tenía que renunciar a nada sino incorporar todo aquello que ahondaba en su sistema poético. Tradujo a Artaud, lo acompañó en México, y escribió sobre su aventura y su obra. El arrebatado aliento de la poesía y la prosa de Artaud debe haber impactado en el poeta guatemalteco, sobre todo a este nivel generativo de un canto elemental y material donde la racionalidad es cuestionada por la inmediatez orgánica. Sólo que desde temprano estuvo claro para Cardoza que la biografía no es parte de la obra sino, en todo caso, su hechura. Su vida no tenía que poner a prueba ningún cartesianismo, sino todo lo contrario, cuestionar la barbarie política y reafirmar la cultura como espacio humanizador superior. No es sino típico que este memorialista recuente no las anécdotas, sino los significados, no las aventuras, sino los síntomas. Por eso, sus memorias no son las de una carrera literaria sino las de una aventura del conocimiento por vía del arte americano.

Lástima que Cardoza no haya recordado en sus memorias algo más sobre las opciones artísticas de los latinoamericanos en París de los años veinte. Le llama la atención que en sus artículos Asturias nunca mencionara a Vallejo, pero en sus memorias él deja también de mencionar algunas ideas decisivas de su tiempo. Es claro que algunos americanos, como grandes sintetizadores felices, asumieron todas las tendencias con fácil eclecticismo, pero algunos, más crítica y analíticamente, entendieron que en esos debates subidos de tono vanguardista había que distinguir el espectáculo de la poesía. Vallejo pensó que lo nuevo no pasaba por París; Cardoza que lo nuevo hacía suyo París desde México, pero que casi todo estaba por decirse sobre la diferencia americana. Por eso

lo obsesionó otro peruano, José María Arguedas, y su equivalente mexicano, Juan Rulfo. Eran escritores posibles sólo en la suma contraria, a veces realizada, de las tensiones del arte americano. Pero al preguntarse reiteradamente por ellos, juntos a su paisano Asturias, se preguntaba por su propia obra, que había recorrido el camino contrario para ganar su mejor sentido de pertenencia.

El drama artístico de Cardoza y Aragón, al final, es el exilio: no porque sea extranjero en México, que eligió como su país de residencia; sino porque el exilio le daba la identidad del ausente, agudizando su cultivo intersticial de márgenes (exilios) y umbrales (residencias). Guatemala fue su obsesión, pero no sólo por razones históricas o políticas, sino porque la ausencia le había dado una identidad poética especial: escribía sobre el vacío que se abría en la página. El sujeto que construye se asume como si estuviera ausente del lenguaje, reemplazado del todo por las palabras que, al ser enunciadas, son ya una sustitución. Esa lucidez fantasmática del exilio, sin embargo, lo favoreció con otra evidencia: nunca estaba solo, porque toda su vida estaba presente en el lenguaje propio que, al gestarse, se hacía ajeno. Curioso privilegio del exiliado perpetuo: no recordar meramente los hechos, sino estar viviendo la misma vida del comienzo, como una suerte de texto inacabado y, quizá, inacabable. Esta conciencia de la obra permanentemente haciéndose, más allá de juicio o sanción, debe haberlo librado de las tentaciones temáticas, por un lado, y de las escuelas de estilo, por otro. Pero, acorde a esa fidelidad está su devoción, y de allí que desconfiara de las ideas un tanto ingenuas, aunque típicas de los años cuarenta y cincuenta, sobre la búsqueda de la identidad americana. Entendió que casi siempre esas ideas revelaban un aparato conceptual europeo, y que eran ejercicios ensayísticos más o menos afortunados, pero siempre muy parciales. La identidad se le hacía mucho más abierta que meramente nacional, porque la historia era una suma de entrecruzamientos, y la cultura nuestra un producto en proceso de las mezclas y lo heterogéneo. Al centro de esa identidad (en cuya etimología, como observa Ricoeur, se suman la idea de lo idéntico y de lo alterno), como su metáfora, está la poesía en tanto exploración en procesos abiertos de una significación incierta. Pocos casos como el de este poeta coincidente consigo mismo, al punto de cederse la palabra el joven al viejo, y éste a aquel, como si el tiempo les hubiese dado no la razón, que es insuficiente, sino la certeza de la poesía, que es excesiva.

La poesía es la identidad del lenguaje mismo: no porque sea esencial, sino porque es más que real; porque su presencia es una habla entredicha, entrevista, que traza puentes y abre ventanas, construyendo así el *hábitat* del ser en la intemperie, la casa de la lengua materna en el país contrario de lo moderno.

La poesía es lo único que sabemos a ciencia cierta del futuro, que se adelanta a cruzar la otra orilla.

Pero nada más lejos del simple esencialismo lírico que esta práctica sincrética y heterogénea que es para Cardoza la poesía o, al menos, su escritura en el poema, una de sus trazas visibles. Por el contrario, el angelismo, el purismo, el bobo sacerdocio de una tierra poética superior y secreta, le repugnan. Tanto como la vida pública del poeta a nombre del yo cartesiano. Sus pares son el Vallejo torturado por su propio verbo; el Neruda que acarrea materia verbal impura; el Artaud agonista y alucinado hasta el balbuceo; Lorca, asesinado como prueba extrema de su verdad superior. Por eso, de sus años mozos, recuerda y resume lo siguiente:

> Me extorsionaban los mitos de la maldición y de la gracia del poeta; orgullo pueril y agresividad que no me dejaron pústulas decisivas, sueños mesiánicos, dramáticas pedanterías de la "fatalidad de la vocación" y otras minucias. El irrealismo se derivó de muy oscura religiosidad que obsedía a mi afán de aniquilarla. La reacción contra cualquier certeza me hacía que largase el péndulo al extremo contrario, para ahí fijarlo. Cada día era una jaculatoria y macerado en insuficiencias y nieblas de mis años, alguna vez escribí tu nombre, Poesía, con una gran p de Puta (*El río,* 248).

He ahí una definición del trabajo poético contra la corriente, en la dirección contraria, y a favor del recomienzo del habla como un acto de insumisión gratuita.

La obra poética de Luis Cardoza y Aragón comprende una primera secuencia que podemos situar en la vanguardia hispanoamericana, y es la que corresponde a sus libros *Luna Park* (1924) y *Maelstrom* (l926). Una segunda secuencia corresponde a un estilo que podemos llamar imaginista, por basarse en la imagen y por su tendencia figurativa, y que es a veces barroquista; la integran *Quinta estación* (poemas escritos entre 1927 y 1930, publicado en Costa Rica en l972, en un tomo que incluye otros títulos), *Cuatro recuerdos de infancia* (l931), *Entonces, sólo entonces* (l933), *Soledad* (l936) y *El sonámbulo* (México, 1937). Una tercera dimensión, que llamaremos aquí suprarrealista, es la que configura el libro más radical del poeta, *Pequeña sinfonía del Nuevo Mundo* (escrito entre l929 y 1932, publicado en Guatemala en el 48). Una última sección suplementaria estaría configurada por los poemas que escribió entre los años cuarenta y setenta, un breve conjunto de poesía dispersa y a veces de ocasión. Junto a esta obra hay que situar también algunos textos en

prosa fronteriza. Las series de *Dibujos de ciego* (México, 1969) incluyen reflexiones sobre la poesía y colindan con la autobiografía y el ensayo, y hasta con la prosa poética imaginativa, aquella que Reyes llamaba "prosa de varia invención". Esta poesía se hace y se mira hacerse, se escribe y se refracta; y es, en buena cuenta, un discurso sobre la poesía misma, sobre su aventura de conocer y desdecir, de sentir y contradecir, de pensar y predecir. En esa aventura es, en definitiva, la noción de un proceso (la validez de un texto no es su resultado, sino su trayecto) y la postulación de una acción poética liberada a la otra aventura, la de leer y reconocer. Para Luis Cardoza y Aragón, la poesía fue el espacio de revelaciones donde, al azar del verbo, coincidían por un instante el autor y el lector, excedidos ambos por la vecindad de un territorio milagroso y fugaz.

Ya al empezar a hablar, en su primer cuaderno, el poeta articula las instancias de lo que será su proyecto poético entero:

> Siglo XX,
> Nuevo Renacimiento,
> Aquí está la vida mía:
> […]
> ¡Lancé mi lastre al pasado
> Y me hice todo alas!

Es notable que el poeta veinteañero, que escribe en el Berlín de 1923, se remonte al inicio del siglo, a su propio nacimiento, y convoque el alarmante discurso del nuevo siglo. Empieza, así, no en la cronología, sino en la lectura, en este caso en la mitología poética de los orígenes de lo nuevo, típica de la vanguardia. En verdad, nuestro imberbe poeta actúa como un maduro personaje del repertorio vanguardista, ya que no sólo actualiza esa mitología del recomienzo, sino que se da nacimiento como sujeto del entusiasmo. La metáfora favorita de la vanguardia, el vuelo, declara que el sujeto de este poema, ese yo audaz y desnudo, empieza aquí su propio trayecto ya como un feliz ejemplo del arte de su tiempo.

Y, con todo, la convicción del poeta no es meramente literaria: desde esta primera página se basa en la intuición de la diferencia. En efecto, nos dice que sus ojos tal vez "tengan / Las retinas convexas"; esto es, tal vez su "visión sea única". Es cierto que el substrato discursivo vanguardista está presente: el poeta de lo nuevo debe ser original; o sea, verlo todo como por primera vez para decirlo primero. La originalidad es la medida de la verdad,

ya que distingue a lo nuevo genuino de lo vulgar novedoso. Por precisiones de originalidad (por quién empezó esta u otra manifestación de lo nuevo) los vanguardistas fueron capaces de las mayores disputas, como el genio panfletario de Huidobro lo atestigua muy bien. La idea de lo nuevo ha dominado a tal punto el espíritu artístico del siglo, que los herederos de la vanguardia tuvieron que inventar una idea contraria, la de que lo nuevo había muerto. Con todo, Cardoza y Aragón advierte, con formidable intuición de artista latinoamericano en el centro generador de los discursos, que el "mundo deformado" que él ve es un reflejo único en sus ojos, de tal modo que el drama de la percepción es el origen del poema. Lo cual lo lleva a una primera conclusión:

> (En los curvos espejos
> De la vida el gesto
> mejor se ve porque se ve grotesco.)

Con ello volvemos al título: *Luna Park*, que es una imagen circense; favorecida también por la vanguardia en tanto espectáculo, juego y gozo urbanos. Pero aquí, si la percepción pone en crisis a la imagen, el problema ya no es del ojo que mira, sino del lenguaje que nombra. Es decir, la crisis de la percepción (plano de la subjetividad) se transfiere al de la representación (plano del espectáculo de las equivalencias y las sustituciones). Toda la obra de Cardoza y Aragón estará inquietada por este drama, que parte de la pregunta por la visión y desarrolla el enigma de las representaciones.

El adolescente declara que "es toda una locura mi ansia de vivir"; pero también cree en "la armoniosa locura del mundo"; y anuncia que "¡Un grano de locura / Floreció en mis entrañas!" Este elogio de la locura temprana suma el apetito vital al viejo dictámen pitagórico recuperado por los modernistas; y concluye, apropiadamente, con la reafirmación del poeta antiburgués.

Luna Park es una metáfora de "la triste farsa universal", que el poeta contempla con ironía. Compuesto al modo de un collage, o también de un montaje de escenas, este poema adelanta una conclusión, que es central: "Quien no está en el futuro no existe". Este futuro, además, "empezó ayer"; o sea, ocupa el presente con su escenario farsesco pero se proyecta, desde el poema, hacia las negaciones de "Lomismo" (Vallejo), en la pregunta por una nueva identidad capaz de trascender al yo de la repetición en el lenguaje paralelo, suficiente y procesal de un arte de recomienzos. París, en efecto, es un mapa del azar: a la vuelta de la esquina nos sorprende Lomismo como si fuera lo

Otro: "Repentinamente / No sé si al doblar una esquina, / Era de día". "Todo cantaba" nos advierte el caminante, y en ese canto de la ciudad, las "Eternidades valían minutos". El tiempo nos deshabita hecho lenguaje y, por eso: "Por instantes era un niño, / Por instantes un anciano". El mundo, nos dice, "Aún no está seguro / De su papel". De su papel en el poema, ciertamente, ya que el joven está entregado al juego de la aventura libérrica del arte, pero las huellas de la gran guerra no están borradas; y lo atrae, por otra parte, la nueva historia, la naciente y americana.

> Por eso, si es verdad que
> ¡están todas las vidas subrayadas,
> con una línea roja,
> de sangre de la guerra!,

no lo es menos el que de todo ello, "Una alma nueva ha florecido". Esa alma (espejo verbal) registra la euforia de los años veinte con un "temblor de horror / Ante la duda / de futuras auroras". Y, al final, el poeta asume la "trágica alegría de tener conciencia"; ya que el poeta, al fin y al cabo, heredero de Darío al comienzo de la vanguardia renaciente, goza y llora.

Habiéndose dado nacimiento, asumirá enseguida los desafíos del buen vanguardista joven. En *El río* recuerda lo siguiente:

> Envié un ejemplar de *Luna Park* a Ramón, quien me respondió con alacridad que tuvo aun para los adultos. Se dio cuenta, sin duda, de mi palmario verdor de primerizo, y cuando terminé las páginas de mi segundo engendro (*Maelstrom*) se las remití con carta henchida de la insolencia de mi edad. Me agradaría prólogo suyo, lo publicaría si éste me complacía, o algo por el estilo. Se editó con texto de Ramón […]. Quizá más que mis textos, le agradó la altanería de mi invitación. Yo le hacía el favor… (209).

Maelstrom, Films telescopiados (París, 1926), del que salieron cuatro ediciones, mereció no sólo la consagración de Gómez de la Serna, sino también la atención de *Favorable París Poema*, la revista literaria que editaron Vallejo y Larrea. A Ramón le interesó el carácter programático del libro: "Este libro es un kilométrico para viajar por las montañas rusas reunidas", anota. Pero también, la suerte de relato novelesco que ve en las aventuras del personaje, Keemby, "mala cabeza, huido de la casa de su padre después de desvalijarle la caja de caudales". Percibe bien, eso sí, el temple funambulesco del novísimo poeta: "este

es un libro derrochador y colgado de corbatas nuevas en que veo a Cardoza sonreír como heroico capitán del terremoto, como su epicentro".

Es notable que Ramón Gómez de la Serna, en el pozo de agua fresca que improvisó en un café madrileño, haya propiciado la conversación con los escritores latinoamericanos de travesía por el desierto. Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, y varios otros, se asomaron a su tertulia, como lo hizo Cardoza y Aragón, y quizá no fue casual que pasara tantos años en Buenos Aires, aunque no hayan sido los mejores de su genio paradójico. Borges (1899-1986) era joven y vanguardista cuando pasó por Madrid, y aunque estuvo más cerca del "ultraísmo" (el primer movimiento de vanguardia que fue deportivamente de ambas orillas), el humor mundano de Ramón Gómez de la Serna debe haberlo reconocido como próximo. Después de todo, los ultraístas querían hablar en metáforas. El hecho es que la ruta literaria de Borges es tan extensa que su mapa, como él había previsto, traza la forma de su identidad. Entre los grandes continuadores de Rubén Darío (Vallejo, Neruda, Borges), es Borges quien proseguirá la lección más clásica del maestro: la del diálogo con otra lengua y otras tradiciones. Así como Darío encontró en el francés la fuente renovadora del español de su tiempo, Borges acudiría al inglés para forjar un español más conciso, irónico y lacónico. Pero la otra lección dariana que prolongó es la del poema como una genealogía de la imagen. Al modo filológico, la memoria poética, entre fuentes y referencias, se dan cita en sus poemas.

La dimensión especulativa, el pensamiento poético que encarna no como respuesta aleccionadora, sino como drama de la significación desde la periferia de la modernidad, fue en Vallejo una auscultación arriesgada y poderosa. *Trilce* es también una radiografía ideológica de los saberes heredados, de estirpe tradicional hispánica, cuya desconstrucción es un desmontaje desgarrado. Empieza, claro, por el lenguaje mismo: "trilce" es un término que no está en el diccionario, y el método "trílcico" presupone una tecnlogía analítica que desata lo anudado y cuestiona lo naturalizado. Del mismo año de su publicación, 1922, son *Ulises* de Joyce y *Tierra baldía* de Eliot, con los cuales coincide en el radicalismo de su voluntad de ruptura. Sólo que Joyce se había sostenido en el aparato mítico de la *Odisea* homérica, y Eliot había propuesto el "método mítico crítico" como la técnica arqueológica de fragmentos reinscritos, cuya suma es una resta. Por eso, José Lezama Lima, que reivindicaba el barroco a nombre de los nuevos mitos, criticó el deliberado anacronismo de Eliot. En todo caso, como esos grandes textos coetáneos, *Trilce* avanza la poesía en español hacia una frontera no cartografiada, y da la medida de una demanda de libertad inédita. Critica el arte apolíneo, la ilusión metafísica, el

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

idealismo consolador, la socialización del sujeto, la transparencia del lenguaje… Y nos dice que la poesía está por hacerse, como está por hacerse nuestro lugar en lo moderno.

En la genealogía de lo moderno la propuesta de Rimbaud (cambiar la vida) es recogida por el surrealismo (la existencia está en otra parte, anuncia Breton). Mientras que el gran modernismo internacional (Joyce, Pound, Eliot) propone, a su turno, cambiar la escritura, el texto como producción significante abierta. Desde la periferia latinoamericana, la propuesta de Borges se levanta como la revisión de todo el proceso: es preciso, nos dice, cambiar la lectura. Se trata de una postulación radical, cuya historicidad, bien vista, es constitutiva de la cultura latinoamericana. Por un lado, está la crítica: si no hay una sola lectura, si la lectura cambia en cada época y lector (como la del *Quijote* en la fábula de Pierre Menard), tampoco hay una autoridad que legisle y perpetúe como única una interpretación en contra de otra. Ese relativismo lleva la forma de una teoría del texto latinoamericano, y es constitutiva del pensamiento crítico que postula la literatura. Pero por otro, el autor (sudamericano, latinoamericano, hispánico…) adquiere una libertad que excede los marcos nacionales de lectura, y escribiendo desde el margen (como la literatura irlandesa frente a la inglesa, advierte Borges) es capaz de apropiar toda la literatura europea como suya. Esto es, el escritor no se debe a un centro de autoridad literaria canónica, sino a los márgenes de su lugar de enunciación, desde donde, sin paradoja, es universal.

En la poesía, por lo mismo, habla la memoria de la poesía. Todo poema es una cita, todo ordenamiento una hipótesis, y el libro, como el laberinto, el instante de orden poético que damos al caos. Hasta los espejos son un instrumento del lenguaje: nos devuelven la identidad, citados de memoria. No es, ciertamente, una memoria monumental, sino la fluidez del lenguaje reflejada sobre sí mismo, lo que incluye nuestras palabras y nuestro rostro. Por eso, no hay texto definitivo: no hay un original y sus versiones, el poema es una versión más. La lectura, siempre, está haciéndose, haciéndonos.

No es casual, entonces, que Borges haya extensamente revisado, enmendando y reescrito sus libros de poemas. Si Juan Ramón Jiménez puede haber sido el poeta en español que más revisó su obra, en su caso se trata de la búsqueda del óptimo expresivo, aspiración característica de la poesía lírica, que presupone que el poema debe adquirir la forma de su intuición, esa demanda de exacta correspondencia entre la materia y el lenguaje. En cambio, la revisión de su poesía parece haber ocupado a Borges a nombre de principios distintos. Es evidente que el primer impulso es económico: el poeta busca

tachar cual énfasis retórico o expresividad ingenua. Pero pronto advertimos que un poeta está reemplazando a otro. Como en "Borges y yo", donde el hablante concluye: "No sé cuál de los dos escribe esta página". En el caso de su poesía, podría haber incluido a un tercer autor: el joven que escribió, el poeta que nos entrega una nueva versión, y el lector que entre una y otra versión tachó las palabras de más o de menos. Ese lector, en verdad, ya no es un sujeto, ni siquiera un personaje, sino un acto de reescritura. La poesía, nos dice, es un palimpsesto, en el que al escribir reescribimos.

¿Cómo describir una práctica poética, como la de Octavio Paz (México 1914-1998), que está hecha por el doble movimiento de decir y desdecir? Por lo pronto, una parte de la crítica ha optado por leer en la poesía de Paz la confirmación elocuente de su teoría y crítica poéticas. Opción equívoca, que maltrata la poesía con la glosa y que convierte al decir del poema en un sobredecir de la prosa. Es preciso evitar esta fácil tentación para que el poema hable por sí mismo, más allá incluso de las opiniones de su autor. Otro sector de la crítica se conforma con un rastreo de fuentes y circunstancias, explicando así el poema en su causalidad literaria. Esta opción no es menos equívoca, porque hace causal al tiempo casual del poema, disolviéndolo en el repertorio escolar de la tipología de los estilos y los postulados. Si la primera tendencia descuida notablemente la calidad específica de esta poesía, que contra-dice su propio proceso evolutivo a nombre del instante que retraza; la segunda tendencia olvida el carácter contra-dictor de esta poesía frente a los grandes movimientos poéticos europeos e hispánicos, a los que revisa y refuta más de lo que a simple vista parece. Con Paz, tan ensayista como poeta, y en pugna en más de un punto entre ambas validaciones, la crítica de la poesía, desde ella misma, se hace sistema.

Esta poesía habla al final de la poesía misma. No porque presuma que la poesía se haya hecho improbable, sino porque está escrita como si la poesía fuese el último de los sentidos. Sentido final, donde el lenguaje dice por primera vez todo lo que puede decirse por vez última, como si el desmentido de la promesa de la modernidad, que América Latina ilustra, nos dejara muy pocos, si alguno, discursos veraces. Paz nos dice, una y otra vez, que somos una parte excéntrica de Occidente, pero no lo dice con entusiasmo sino con resignación: la modernidad es residual, nos ha hecho perder el mundo natural, y nos ha convertido en sujetos del mercado universal. Darío había escrito "Yo busco una forma….", significando su proyecto moderno como el proceso de una identidad prometida plenamente por la poesía como cristalización del Sujeto en el lenguaje. Paz, más bien, buscaba un centro

articulatorio, un afincamiento en el sentido, no sólo en la convicción poética, sino en una significación que hiciera del arte la verdadera conciencia del ser y del estar, del pensar y actuar, del hablar y callar. Sus mejores poemas, por eso, son una pregunta por el poema, una búsqueda siempre más allá del lenguaje mismo, de la misma forma, una estrategia desplegada como la convocación de la poesía. Paz debe haber sido el último poeta del modernismo internacional, cuya fe en el poder de la poesía como eje central hacía del poeta una suerte de sacerdote responsable de la palabra, tanto de la privada como de la pública, y cuya idea de la autonomía del arte —o, por lo menos, de su suficiencia— situaba a la poesía entre los lenguajes del esclarecimiento. Por lo mismo, quizá hoy podamos leer esta poesía en su horizonte dialógico, como el intento de una conversación con las grandes operaciones artísticas de la modernidad internacional, en cuya discusión y aclimatación Paz, al final, construyó otro modo de compartir la innovación artística, ensayando su traducción, apropiación y respuesta desde estas orillas. Casi siempre los poemas de Paz se sitúan frente a un interlocutor o contexto poético del otro lado, de otra lengua, época o tradición, desde el himno y la elegía hasta el poema espacial y contrapuntístico. Por un lado, fue atraído por los poetas capaces de decir plenamente (Breton, William Carlos William); por otro, por los poetas capaces de decir cifradamente (sor Juana Inés de la Cruz, Góngora, Mallarmé), y todavía por otra parte, por los poetas capaces de exceder el habla y jugar con su grafía (los Toponemas, la Renga, el concretismo brasileño). El Premio Nobel de Literatura (1990) reconoció la calidad internacional de ese diálogo.

Así como los objetos de Marcel Duchamp son un despojamiento de la tradición representativa y de la densidad semántica del arte, de su estatuto hermenéutico tanto como de su lugar en este mundo; la forma del poema paziano, ese cuerpo verbograficado de contrapuntos, antítesis, analogías, ese precipitado barroco que se contra-dice mientras se sobre-dice, actúa como la sustancia misma del acto poético, como una figura que la transfigura. *Blanco* es, ciertamente, el momento culminante de este proceso. Porque la operatividad de una forma inductiva ocurre en la misma serialización fragmentaria, secuencial; y porque el espacio poético, se diría, es desplazado de la discursividad: en él es donde la enunciación tiene su código generativo. Pocos poetas han logrado transformar a la modernidad creativa internacional en parte de nuestro propio idioma literario.

Nicanor Parra (Chile, 1914), es uno de los poetas responsables de la dicción contemporánea de la poesía latinoamericana. En apariencia, su habla

plenamente coloquial y su pesimismo ante la poesía como absoluto lo hacen el polo opuesto a la poética de Paz, pero desde nuestra perspectiva de la poesía como un diálogo entre varias instancias de la tradición, la modernidad y los lenguajes de la alteridad del Sujeto americano, se podría argüir que la poética de Parra no es menos literaria que la de Paz, aunque sus interlocutores sean distintos. Profesor de física, Parra se formó en la crítica del lenguaje propiciada por la filosofia inglesa, si bien su desmontaje del lenguaje lírico es una forma del escepticismo sobre los poderes del lenguaje y de afincamiento en el empirismo irónico de las hablas populares. Su poética cuajó como una propuesta de búsqueda de lo que llamó la "antipoesía", esto es, el desarrollo de una entonación urbana, cuya crítica de los lenguajes es la distancia irónica. Entre el humor material, el nihilismo absurdista, y el sarcasmo de la indulgencia lírica, sobre todo de la tradición cósmica y su "épica del ego" (probablemente de la imagen saturada de Neruda como poeta nacional), la antipoesía terminó siendo la versión latinoamericana de la pérdida del "aura" poética; esto es, el pie a tierra de la poesía como culto del absoluto y del poeta, como brujo de la tribu. Parra anunciaba que los poetas "bajaron del Olimpo", y que la poesía volvía a la calle. Por eso, su poesía es también narrativa, sumariamente historiada. Incluso, capaz de asumir la enunciación de una historia de vida. Esos microrrelatos tienen un poderoso efecto corrosivo de los monumentos discursivos del Yo y sus poderes omnívoros. Entre Freud y Buster Keaton, la antipoesía recobró la fugacidad permanente de una poesía hecha para la consagración de la vida cotidiana. El riesgo de esa precariedad del instante como irrisión, juego, absurdo y revelación confieren a esta poesía su valor de diálogo, su viva inmediatez.

La poesía de Nicanor Parra es la puesta en duda de los relatos totalizadores y sus agentes privilegiados; empezando por la poesía misma, siguiendo con el poeta y terminando con el lector o, al menos, con la lectura idealista de las sumas armónicas; y propiciando, en cambio, una práctica de sustracciones, que hacen del poema un teorema de la duda; gracias a la cual se descuentan del lenguaje la sobrecarga interpretativa, las validaciones sociales que mal explican la experiencia empírica. La libertad que anima a esta conversación plural tiene una genealogía, sin duda, extraordinaria: incluye la balada de Villon y el sarcasmo de Lautreamont, el nihilismo de Dada y Beckett, la crítica de la moral en Nietszche, y el humor vital de Apollinaire. Pero Parra no ha trabajado su coloquio sólo en la tradición poética del mismo, sino, quizá con mayores consecuencias, en el soliloquio de los personajes de Shakespeare, cuyos *Hamlet* y *King Lear* tradujo. Más evidente es el

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

hecho de que la antipoesía es una conversación latinoamericana con Freud. Muy poco literal, naturalmente, y más glosa y humorada.

Siendo un acto de subversión retórica, su antipoesía sólo podía ser una práctica asistemática, que luego de *Poemas y antipoemas* (1954) va a diversificarse, ya que no se requiere ser una agenda ni un programa, y se abrirá hacia otras dimensiones en su propio horizonte. La antipoesía crea a su hablante, el antipoeta, y no al revés; la diferencia es importante: el yo del antipoema es una máscara de la elocuencia, porque habla desde su propio espacio corrosivo. Son varios los hablantes que han de ocupar ese espacio en el diverso registro de voces que se suceden en el teatro parreano; desde la voz del "Autorretrato" hasta la de "Carta del poeta que duerme en una silla", Parra (entre Villon y Vallejo, entre Quevedo y Beckett) le cede la palabra a los varios hablantes de su propio lenguaje. Y en los "Sermones del Cristo de Elqui", este desdoblamiento irónico del soliloquio asumirá con plenitud la disgresión y la neurosis, las voces del sujeto fragmentado que sumarizan el malestar de un mundo demasiado articulado, o sea, autoritario.

La mayor diferencia con Neruda como poeta cósmico-social no está sólo en el antilirismo, ni el antiheroismo del hablante, sino en esta desubicación del sujeto en el lenguaje, con lo cual la poesía renuncia a los poderes de la palabra religadora y asume la paradójica certeza de lo incierto. Nicanor Parra, como Juan Rulfo, es de los pocos que ha convertido el desamparo en una forma de intensa lucidez.

En 1948, Nicanor Parra se adelantó en "Los vicios del mundo moderno" a contradecir a los heraldos de la modernización compulsiva. Su saldo de cuentas jocoso reclasifica un mundo al revés. Y lo hace desde la noción central de que "la poesía reside en las cosas". En su "Advertencia al lector", que es la antipoética de los antipoemas, Parra se reclamó como parte de la tribu perdida del *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, a quien había leído y conocido en la época en que escribía estos poemas en Inglaterra. En esa antipoética declara: "Me vanaglorio de mis limitaciones", haciendo eco al famoso principio wittgenstiano que dice: "Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo". Aunque de inmediato, Parra añade: "Pongo por las nubes mis creaciones". Con lo cual reescribe al filósofo de Cambridge al introducir el principio de la contradicción como la paradoja del poema, esto es, como la nueva lógica del discurso. En esta "Advertencia" Parra cita, además, al Círculo de Viena, el grupo de filósofos, matemáticos y científicos que en los años veinte había iniciado el positivismo lógico. La noción antimetafísica de una filosofía analítica, lógica y matemática, debe haber sido atractiva para Parra,

estudiante de física y matemáticas en las universidades de Brown y de Oxford a comienzos de los años cuarenta.

La sociedad representada por esta poesía es la sociedad disciplinaria, de espacios enclaustrados, de deshumanización, de crueldad y de castigo; en esta maquinaria incruenta los sentidos, la sensorialidad, pero también el sentido común y la posibilidad de hacer sentido a través de la conciencia crítica, contramitológica, pueden resistir y responder. La dimensión de la calle se hace alegórica en varios poemas, porque es una calle a contramano, por donde se rehace el camino de la historia. Y la dimensión doméstica se vuelve emblemática, porque está ocupada por las fuerzas de la tradición y la represión.

Octavio Paz, Nicanor Parra, José Lezama Lima, Emilio Adolfo Westphalen, Enrique Molina, entre otros poetas mayores, nacidos en la primera década del siglo XX, resuelven el lugar de la conversación literaria latinoamericana en un mundo donde los costos de la modernidad parecen mayores que los réditos de su transformación social, urbana y secular. Incluso, estos poetas demuestran que el drama del balance de costos y réditos no es ya factible, porque lo moderno sólo se puede instaurar, con la promesa de su proyecto, como contradicción intrínsica, donde la crítica deberá ser una conciencia vigilante de los límites del proceso moderno desigual y sus altos costos humanos. Al mismo tiempo, la poesía empieza a plantearse como la afirmación de nuevas formas de afincamiento. Entre exilios, sin redes de comunicación favorables, al margen de los discursos sociales autorizados, la poesía, sin embargo, proyecta la construcción de una morada en el habla y de una función de habitar en la lectura. Ésta es una poesía poseída por la necesidad de constituirse si no en discurso autónomo, sí en espacio suficiente, en suficiencia del arte como pensamiento crítico, libertad del lenguaje, y resignificación comunitaria.

El puertorriqueño Francisco Matos Paoli (1915-2000) debe haber sido uno de los pocos poetas que concibió su obra como el peregrinaje de su comunidad. No deja de ser asombroso que este poeta lírico, católico, y de inspiración religiosa, fuese en su juventud secretario general del Partido Nacionalista, liderado por Pedro Albizu Campos, que se enfrentó a los Estados Unidos por la independencia de su país. De los varios capítulos modernos del anticolonialismo, éste es uno de los más intrigantes y dolorosos.

Asumiendo el ejemplo de Martí, Matos Paoli inscribe su propia iniciación misional en esa tradición, puesta al día por Vallejo en su elegía a España republicana. El nacionalismo, nos dice, es un "credo" de la patria, laico y civil en sus desenlaces, pero espiritual y religioso en sus analogías internas. Albizu,

nos anuncia, es un nuevo Mesías, cuya lección fundadora no es meramente política sino alegórica: está hecha a nombre de un nuevo nacimiento, el nacer en nación (nacimiento doble: del sujeto en la comunidad, y de ésta en la tarea emancipadora). Y así la nacionalidad reclamada es el comienzo del espacio público de la libertad.

Pero la comunidad es una "escuela" paradójica, no produce necesariamente la sociabilidad o la vida civil, sino que gesta la hermandad del martirologio. Esta fundación de la comunidad como inmanencia mítica tiene correspondencias intrigantes con el pensamiento que sobre la comunidad ha elaborado el filósofo francés Jean-Luc Nancy en su tratado *La communauté désoeuvrée* (1986), donde afirma: "La comunidad es revelada en la muerte de los otros; por tanto, es siempre revelada a otros. La comunidad es siempre lo que toma lugar a través de otros y para otros. No es el espacio de los egos… sino de los Yos que son siempre otros (o de lo contrario son nada)". Y concluye: "[Una comunidad] es la presentación de la finitud y del irredimible exceso que hace seres finitos: su muerte pero también su nacimiento, y sólo la comunidad puede presentarme mi nacimiento, y junto a ello mi imposibilidad." Estos parecen ser los ejes que cruzarán la poesía de Matos Paoli: el nacimiento y la muerte, que al acontecer en el espacio latente de la nación forjan la comunión de la nacionalidad. Puerto Rico, aparentemente, no cabe en el lenguaje literal y, más bien, se realiza en el lenguaje figurado, que acarrea la potencialidad ciudadana en la historia completa de su registro poético. Hasta la naturaleza, convertida en paisaje, a su vez convertido en huerta, que se torna en jardín, requiere de un habla que la haga más libre en el lenguaje. Por eso, esta poesía será una hipérbole sin vacío, una abundancia desencadenada. La isla de la melancolía y su virtualidad paradisíaca son un emblema doble: de ausencia y presencia, de casa materna y páramo ajeno.

El hecho es que apresado y acusado de revolucionario, Matos Paoli fue encarcelado y, según confiesa, no pudiendo soportar la prisión, perdió la razón. A partir de esa experiencia extrema escribió *Canto de la locura* (en 1961, y se publicó al año siguiente), donde la poesía y la historia se ceden la palabra para ir más allá del lenguaje mismo.

Esta "locura" es plurisistémica, y refiere tanto la experiencia deshumanizadora de la cárcel como la insuficiencia del lenguaje incautado por una realidad dictaminada como sin salida. Pero la "locura" remite también al desgarramiento de la lógica discursiva, de la secuencia formal, así como pone en tensión la comunicación descifrada y pacificada. Esta "locura" de decir otra cosa, por lo tanto, se propone decirlo todo de nuevo, en otra clave, en una

escena liberada y arriesgada, donde el cuerpo verbal simbólico se fragmenta para subvertir el edificio establecido de la lectura inocente, aquella que confirma este mundo (un mundo sin patria) como único y fatal. Su obra, por lo mismo, hará de su registro una saga nacional, una heroica "Patriada". Escribe: "A mí, como Secretario General, me echaron veinte años de presidio por haber pronunciado cuatro discursos incitando al derrocamiento del régimen a través de la lucha armada". Y añade: "Yo fui a parar a la cárcel La Princesa. Estando en la celda La Escuelita, junto a Pedro Albizu Campos, Ramón Medina Ramírez y Pedro Ulises Pabón, no pude… El hombre ha nacido libre y no se concibe la angustia de su despersonalización en la cárcel" ("Autobiografía espiritual", prefacio a la compilación de sus poemas).

Paradójicamente, en la intimidad de su relato alegórico, late esta evidencia: haber perdido el lenguaje (en lo que él llama su "locura") permitió la lucidez momentánea de unas secuencias de rara fuerza desgarrada. Lo que el poeta nos dice sobre su estado mental, treinta años después de los hechos, sugiere que su "locura" fue una crisis profunda que debe haber sido suficientemente evidente como para que, luego de las visitas e informe de un trabajador social enviado por el gobierno, se le indultara. Cuando salió, nos dice, fue recluido en "el Manicomio Insular. Lo llamo Manicomio y no Hospital de Psiquiatría porque fui alojado en un almacén de locos, sin esperanza alguna de recuperación de mi salud mental. En el manicomio estuve varias veces recluido. Fui sometido a electrochoques…". Un consuelo momentáneo aparece en esa pesadilla cuando descubre que Juan Ramón Jiménez, una de sus figuras tutelares, "tenía residencia en casa de un psiquiatra, el Dr. Lamadrid, en este mismo Manicomio". El poeta, sin embargo, se reconoce curado, gracias al arte y a la religión. En un sueño, nos cuenta, supo que sería curado por su devoción a la Virgen María. "Y así fue, en efecto", sentencia. Saberse curado lo devolvió al lenguaje cotidiano.El poema "Cárcel" incluye esta cuarteta:

> Pesa la piedra muda:
> los ángeles convoca.
> Y me ronda la boca
> una ausencia desnuda.

El desafío mayor al sistema poético de Matos Paoli es cómo incorporar la cárcel, ese exceso de evidencia, en una poesía que hace del nombre y la cosa el comienzo de una alegoría salvadora. Al final, las palabras son capaces de

desmontar el edificio cartesiano y conferir a esas piedras carcelarias otra función en la promesa anunciada. Leemos:

Sólo robo a tu nombre
la lancinante piedra
de fundar y fundar
¡la palabra del mar!

La poesía es capaz de des-fundar la cárcel para, restando de su nombre una sílaba tras otra, liberar al mismo mundo encarcelado.

Matos Paoli había adquirido su propia voz en largo diálogo con la poesía de su tiempo, sobre todo con la poesía de Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, con quienes comparte la claridad del lenguaje poético, su acendramiento verbal del objeto como parte de un lenguaje latente, todo lo cual postula una poética del conocimiento por la imagen. Su otro interlocutor es Vallejo.

Edward Said recomendaba un "pluralismo analítico" como la estrategia crítica para abordar el campo cultural de la nación, cuyo radio de significación se nos ha hecho menos esencialista y más narrativo, al punto que hoy se piensa que la nación puede ser entendida como construcción discursiva, consenso imaginario, o incluso contrato negociado. Renan había observado las grandes paradojas de la construcción nacional: la unidad, por ejemplo, se obtuvo siempre por la fuerza; y cada derrota afirmó la unión italiana, mientras que cada victoria aceleró el fin del imperio turco. Advirtió también que no es la tierra ni la raza lo que hace a la nación, pero tampoco una sola lengua. Y concluyó, a la altura dramática de su tema, que la nación es un principio espiritual. Porque la nación se forja en el sufrimiento y el legado heroico del pasado, y se reconoce tanto en la conciencia moral como en la demanda de compartir y consentir, en el proyecto comunitario. Hoy día creemos que la nación es el proceso de un diálogo. Esto es, el espacio debatido de una permanente reinterpretación. Y los acuerdos sucesivos de ampliar la concurrencia en la esfera pública, así como el proceso de la "ciudadanización" en tanto identidad civil y ética del sujeto político. Quienes han reemplazado a la nación comarcal con la idea del mercado global, llegan incluso a dictaminar que las minorías indígenas sólo pueden modernizarse o desaparecer. Por todo ello, las estrategias nacionales adoptan hoy discursos de diferencia y pertenencia más allá de las fronteras literales, en un mundo de naciones migrantes y nacionalidades negociadas; esas prácticas desmienten la autoritaria noción darwiniana de una globalidad homogenizadora. La poesía, otra vez, había logrado formular, en el abismado

contrasentido de la locura, el saber virtual de lo comunitario. Maurice Blanchot lo dijo bien: "La ausencia de comunidad no es el fracaso de la comunidad: la ausencia pertenece a la comunidad como su momento extremo".

El libro de Matos Paoli empieza con una gran imagen de la melancolía: "este enorme quetzal de la nada", metáfora que alude al sol, en este caso al "sol negro de la melancolía", según el emblema del héroe melancólico, el "desdichado" del poema de Nerval. "Tal vez Dios me libere / del arcoirisado tedio / de las nubes que pasan henchidas de aroma", concluye el poema, nombrando otra vez el tedio melancólico, pero también la puesta en crisis del principio armónico de la estética clásica, frente a la cual se levanta esta poética de la periferia insular, entre la locura clínica y retórica, o antiretórica. "Tenemos que enloquecer, / extraer de nosotros mismos la raíz despavorida del cielo", prosigue, como si la locura fuese un método. La angustia ya no de la locura misma, sino del significado de esta locura, que el poeta no se resigna a entender como pérdida del sentido, como desdicha o desamparo, y que busca articular a su religiosidad puesta a prueba. Por lo mismo, se impone una convocación de los orígenes, una revisión severa y menos lírica, y más dramática, de la fe y el candor, de las convicciones y las esperanzas. Confrontado por la herida melancólica, el poeta se despoja de sus instrumentos de consolación y pone a prueba la fuerza de su palabra religadora.

Pocas veces la locura ha sido más lúcida, porque pocas veces un poeta que se llama a sí mismo "el Desvariante que dice y no dice" ha creído tanto, y tan conmovedoramente, en sus lectores, en nuestra capacidad de leer y creer. Por eso, creyendo tanto, pudo escribir a favor y en contra de la locura su propio epitafio como una promesa:

> Pero no podrán quitarme el desvariado sentir
> que me imanta a las dalias caídas,
> no me podrán quitar
> esta sangre inocente que milita
> en una isla avergonzada.

En la década de los años cuarenta y cincuenta se observa en la producción poética latinoamericana cierto decantamiento de las estrategias del modernismo internacional y la vanguardia heroica, que Vicente Huidobro, César Moro y Oliverio Girondo habían asumido con brío y humor. Enrique Molina, Cintio Vitier, Olga Orozco, Blanca Varela, Álvaro Mutis, Juan Sánchez Peláez, Jorge Eduardo Eielson, Francisco Madariaga, Francisco Bendezú y Marco Antonio

Montes de Oca, sólo para nombrar opciones distintas, no necesitaron prolongar o adaptar los modelos cumplidos, sino ensayar su diversa transformación. Es verdad, todos ellos fueron inspirados por el dispositivo subvertor de los discursos y la noción del arte como fuerza resolutiva, alterna y capaz de una verdad persuasiva. Pero lograron, cada quien a su manera, dar cuenta de cierta materia emocional, incluso existencial, que entre instancias de celebración verificaba la precariedad y, en algunos casos, la soledad del arte y el artista en una sociedad cada vez más programada por el hambre del consumo y la sed de un bienestar sin bien.

La peruana Blanca Varela (1926-2009) corresponde a esta segunda empresa de registro. Su poesía irá adentrándose en una ruta sin mapa de retorno: el asombro conlleva el horror, la memoria es una herida mal cerrada, y en el territorio del lenguaje somos, ahora, criaturas sin amparo. El desasosiego progresa en su poesía como una anatomía anímica que pasara del sujeto representado por Giacometti al imaginado por Bacon.

Esta poesía desarrolla, no sin autoironía, una de las paradojas del surrealismo latinoamericano: su capacidad para incluir la parte del dolor. Esa dimensión autorreflexiva es central también a la poesía del venezolano Juan Sánchez Peláez en tanto que su trayecto va del margen a la intemperie. El sujeto de la poesía de Blanca Varela es cualquier yo que la enuncie. Y el tú que su poesía presupone es cualquier interlocutor que la ponga a prueba. Pero también es verdad que hay un yo repentino (cuya inmediatez vivencial es casi vallejiana), diseminándose con agonía, acosado por su propia nominación. La voz de la mujer, que había hecho sentir su capacidad de asombro y agudeza crítica contemporánea en la obra de Fina García Marruz, Idea Vilariño, Rosario Castellanos, Enriqueta Terán, tiene en la voz de Varela un órgano vivo, sobreviviente no sólo de la sociedad y su violencia, sino del mismo lenguaje y su incautación. Su canto introduce la lectura revelada en un mundo de dobles escenarios y menos verdad:

y de pronto la vida
en mi plato de pobre
un magro trozo de celeste cerdo
aquí en mi plato

observarme
observarte
o matar una mosca sin malicia

aniquilar la luz
o hacerla

hacerla
como quien abre los ojos y elige
un cielo rebosante
en el plato vacío.
("Canto villano", fragmento)

Al final, como al principio, se trata de una ceremonia de la lectura. El poema no es un saber acumulativo (esta gran lección viene de Vallejo); sino que es un saber residual, desechado, que nos obliga a leer la transparencia que tiene el horror. Aunque Varela no adscribió a los programas paritarios del feminismo, es evidente que la suya es una obra cuya filiación femenina propicia una ceremonia trágica, irrisoria y casi obscena, un espectáculo refinadamente brutal en el que la mujer asiste a su propio sacrificio.

Hoy que leemos el surrealismo no como una "escuela", sino como una subversión al interior de la modernidad, creemos entender mejor el lugar de sus versiones española y latinoamericana en su escenario trasatlántico, hecho por la trama de un diálogo que incluye los encuentros mutuos como capítulos heroicos de la conciencia artística más nuestra. Pero el surrealismo es también (y así lo asume Julio Cortázar en *Rayuela*), una crítica de la vida cotidiana aburguesada, de sus prejuicios y valores, sanciones y censuras. Sólo después de eso es una forma poética que parte del automatismo psíquico, explora el poema en prosa, practica la asociación de imágenes propia del sueño, desarrolla un fraseo de contrapuntos rítmicos, y una entonación lírica celebratoria. La opción surrealista, por lo demás, suscita la imantación del espacio poético por medio de objetos en apariencia disímiles, cuya sintaxis asociativa se impone como otra función de los nombres, más allá de la lógica de la representación. Es el caso del venezolano Juan Sánchez Peláez (1922-2003), quien a la figuración fecunda añade la zozobra de su nostalgia agonista; a las luces de la visión sigue el silencio de lo sombrío, y a las alianzas de los sentidos, la desazón de la pérdida. En sus manos, el surrealismo no es sólo canto de vehemencia, sino también endecha de extravíos y zozobra de preguntas.

Desde sus primeros libros, el poema desata la articulación de las cosas para rehacerlas como lenguaje transmutado; y en ese proceso fluido se levanta la imagen de un sujeto peregrino entre los márgenes del amor y la

muerte. La letra del amor es la sintaxis del mundo, y el poema es la prueba de esa transformación. Después, el poema se entrecruza de afirmaciones y negaciones, entre nudos de tensión y ambigüedad; el lenguaje ha pasado de las sumas a las restas, de la acumulación de la imagen a la decantación de las preguntas. Y el sujeto se extravía, esperando del lenguaje su verdadero nombre:

> Yo soy lo que no soy: Un paso de fervor. Un paso.
> Me separan de ti. Nos separan.
> Yo me he traicionado, inocencia verbal.
> Me busco inútilmente.
> ¿Quién soy yo?
> (*Elena y los elementos*)

Animal de costumbre (1959), escrito en su mayor parte en París, está animado por la regla de oro de la escritura automática: la autoridad de un don gratuito, el cual, a su suerte, adquiere la verdad de un acto pleno de poesía independiente. Ya la primera secuencia (prosa y poesía a la vez) ofrece el dilema del acto poético como una proposición inquietante entre lo cotidiano y lo excepcional:

> Mi animal de costumbre me observa y me vigila.
> Mueve su larga cola. Viene hasta mí
> A una hora imprecisa.

La transposición de lo psíquico a la objetividad de un relato, la lucidez desamparada del hablante, declaran el linaje del poeta, que se remonta a Kafka, Artaud y Michaux, incluso a la pintura de René Magritte y el cine de Luis Buñuel. Tanto el hablante como el otro, el poeta y el yo social, son instancias de la voz desdoblada en el poema, allí donde ("Estoy ilógicamente desamparado", dice) la ceremonia del asombro diario de lo vivo se cumple como la prueba de las excepciones a la miseria que pasa por lo real. En la lectura, estos poemas adquieren su plenitud fugaz. Y, así, a su suerte, cada vez que los releemos son otro poema: no están hechos para el archivo ni el museo, están dichos para cada lector y lectura. Descifrado, el poema se disuelve; cifrado, es ya otro. De esta condición son los asedios de la imagen en Pierre Reverdy, el objeto nítido de Francis Ponge, la intensidad nominal de Michaux. Por el lado opuesto de la lógica discursiva, estas prácticas de sintaxis aleatoria llegan al

poema de Sánchez Peláez como una rendición de cuentas salvadas, provisiones de nomadismo, y tributos de peaje. Su economía simbólica está hecha de grandes trámites y fugaces acopios:

> De nadie es mi luz: se encorva en mis bolsillos como una sombra
> más, la nada en común del girasol.
> *(Rasgos comunes)*

No es extraño que sea otro poeta venezolano, Rafael Cadenas (1930), quien a su modo reasuma la larga reflexión que sobre el lenguaje y su sentido social y cultural ha sido elaborada en ese país, desde Andrés Bello hasta Mariano Picón Salas y Guillermo Sucre. Y ello porque Venezuela probablemente es el país latinoamericano que se ha debido más al proyecto político de lo moderno, sea éste el republicano fundador o el latinoamericanista continental. Su suerte en esa construcción puede haber resultado disímil, incluso problemática, pero el imaginario simbólico de la ciudadanía se debe a sus ensayistas y poetas. A diferencia de la tradición colombiana de los gramáticos autorizados y la peruana de los satíricos escépticos, la reflexión sobre el lenguaje, sus usos y abusos, es en Venezuela una reflexión sobre el porvenir. Se trata de un lenguaje regional y popular, forjado por substratos indígenas, africanos y criollos; pero es, sobre todo, una proyección del mundo en la comunidad y, por ello mismo, el cuerpo simbólico de la abundancia terrestre, el pensamiento crítico de las carencias políticas, y la horizontalidad de las comunicaciones fluidas. Esto es, se trata de un lenguaje donde la comunidad se proyecta y autorrefleja para reconocerse como un producto pleno del sus hablas plurales. Mariano Picón Salas pensó que en el lenguaje común, el español americano, fluía una conversación civilizada y creativa con el mundo. Esa función recuperadora del lenguaje anima la poesía de Ramón Palomares, la nobleza humanizadora de Eugenio Montejo, la fluidez religadora de las voces de María Auxiliadora Álvarez. En sus ensayos sobre el lenguaje, de impronta social y filosófica, Cadenas actualiza esa filiación, la hace central a las apelaciones del poema, y prosigue el diagnóstico de la identidad más libre del hablante, su lucidez en las palabras, su conciencia y plenitud. Aunque su visión sea, más que celebratoria, de crítica y alarma.

La poesía, parece decirnos, es la soledad del lenguaje, su interior por habitarse. El poema documenta los poderes de nombrar tanto como de las carencias de figurar: nombrar es recobrar el hilo de la voz, pero es también un largo rodeo, un incumplimiento. Si el lenguaje cotidiano tiene la misión

ética de preservar el diálogo, el lenguaje poético explora la interioridad inexhausta del verbo.

Por lo mismo, el poeta no es el protagonista de la palabra, ni siquiera su oficiante favorecido, sino, más bien, su creyente (practicante) y devoto (vigilante) orfebre. Desde la perspectiva del destierro (exilio, extrañeza, marginalidad), el poeta busca exceder los protagonismos del yo (el testimonio le es falso, lo personal sustitutivo); pero ese trabajo desde las Fuentes del budismo Zen es sólo uno de sus ejercicios espirituales en pos de la palabra religadora. Luego, en la mística y la tradición carmelita encontrará un modelo de austeridad y exigencia. Esta vocación de rigor y estos trabajos de ascesis, sin embargo, no obedecen a la búsqueda de una palabra superior, sino a la necesidad, más vital, de recuperar la significación religadora (una fe puesta a prueba) como un pálpito desoído. En sus ensayos y aforismos, Cadenas ha demostrado su amorosa vigilia de la palabra comunitaria, tanto como su reflexión sobre los límites del lenguaje.

Hecha a nombre de la casa de la lengua, de la morada poética, el poeta nos descubre la saturación en que andamos, la redundancia en que hablamos. Y nos comunica el deseo de una palabra por hacerse, de una voz por pulirse, de un camino por abrirse en esta orilla del poema que es un largo rodeo, no siempre culminado. El poema está hecho de espacios discontinuos, puentes salvados, pausas y elipsis, que dictan su propia convocatoria, su asedio ritual, sus imágenes palpitantes.

No pocos de estos poemas de Cadenas son parte de la memoria cultural de su generación, y hasta uno de los puntos de referencia del tránsito hacia el espíritu crítico que, desde los años del desencanto, predomina en la cultura venezolana contemporánea. Ésta es una poesía que no busca hacernos cambiar de opinión, sino de vida comunicativa; porque su demanda de humanidad está entregada a las posibilidades de que el habla nos haga parte del sentido. Ese otro diálogo es la vitualidad que la poesía potencia porque está, siempre, por hacerse.

Pocos poetas como Tomás Segovia (España, 1927, radicado desde niño en México) han celebrado los poderes del lenguaje como comunión, transmutación y morada final de la errancia y el camino. Entre México y España, siempre de ida y de vuelta, su obra es de una rara fidelidad: todo lo ha esperado de la poesía, cuya materia irradiante y fluida ha cultivado con tanta delectación, que su obra se lee hoy como la construcción de un espacio vital del arte común, allí donde las promesas del diálogo y el encantamiento de las cosas en sus nombres siguen siendo, contra todas las razones contrarias,

fuente de belleza, lección de amor, y calidad del lenguaje que nos identifica como sujetos de la creatividad. En su obra, por ello, circulan las fuentes clásicas, las apuestas modernistas, la fe de las vanguardias, en una suerte de neolirismo suficiente y maduro. El colombiano Álvaro Mutis (1923) y el nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924-1998), capaces de suscitar el deslumbramiento de lo cotidiano, al punto de tornarlo milagroso, han dado lección de extraordinaria ductilidad formal, con talento elegíaco en el caso de Mutis, y con irradiación de lo objetivo en el de Martínez Rivas. El primero se debe a la fábula y la fabulación; el otro, a la intensidad del objeto en las palabras que lo encienden.

Vino también de las vanguardias el peruano Carlos Germán Belli (1927), cuya obra construye una variante distintiva de las mixturas latinoamericanas. Su anacronismo deliberado actualiza el lenguaje barroco del siglo XVII desde el habla popular, incluyendo, de paso, la jerga tecnológica. Este trasunto trasatlántico no es, sin embargo, glosa ni pastiche: es una metódica apropiación. Como Pierre Menard con el *Quijote,* Belli reescribe ese lenguaje como si al enunciarlo fuese, por un momento, nuestro.

¡Oh Hada Cibernética! (1962) plantea los términos de esta íntima tensión: por un lado, el malestar social del individuo; por otro, la nobleza de las formas tradicionales. Esta serie de contrastes incluyen el habla popular y el léxico tecnológico; esto es, lo actual y cotidano es configurado por la memoria poética. En esa tensión el sujeto, sin embargo, ya no es el centro del mundo de la abundancia, sino el testigo de la carencia. Se ha reducido a lo más elemental: huesos, tuétanos, feto, tartamudo, manco, seso, heces, bofes, son cifras de un vocabulario que concluirá en *polvo* y *nada*. Incluso el mismo "linaje humano" es canjeado por otros rostros, de animales o de rocas, porque la rebeldía de Belli es también una negación metafísica, una reducción al absurdo, de la condición humana. Su desgarramiento está organizado sobre un tratamiento formal altamente codificado. Belli ha optado por las formas menores del XVI español y ha aclimatado la sintaxis barroca del XVII para dar cuenta, a su modo, del dilema contemporáneo de la representación poética: el dilema de cómo hablar desde el dolor. Vallejo había explorado las formas del coloquio, desde la epístola y el salmo hasta las actas y el balance para darle un formato a la denuncia del dolor. Belli encuentra que la formalidad del verso tradicional es un rodeo capaz de enumerar el sufrimiento de un modo no menos cabal. El rigor verbal de este cuestionamiento poético suscita al mismo tiempo la nitidez del horror. En un mundo inflexible, el individuo aparece abatido por "la lanza de los códigos terrestres", heridas que el poeta recuenta, atrapado

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

entre la oscura presencia de "los amos" y la improbable de un hada —irónicamente— "cibernética":

¡Oh Hada Cibernética!, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuaz de las hogueras;
amortigua, ¡oh señora!, la presteza
con que el ciervo señudo y tan frío
bate las nuevas aras, en el humo enhiestas,
de nuestro cuerpo ayer, cenizas hoy
que ni siquiera pizca gozó alguna,
de los amos no ingas privativo
el ocio del amor y la sapiencia.

El poeta rechaza la pobreza dominante con el negro humor de su magia expresionista, con el deseo renovado de vivir y afirmar.

En cambio, la uruguaya Idea Vilariño (1920-2009) forjó un suscinto y despojado lenguaje del dolor. En su caso, se trata de la conciencia desnuda del dolor, que contempla y analiza con mirada fija su ubicua dinámica, que recorre lo vivo con temblor. El poema es su discernimiento, la posibilidad de definirlo sin atenuantes:

Qué fue la vida
qué
qué podrida manzana
qué sobra
qué desecho,

dice en un poema, contrastando promesas y resultados, y esa reiteración que enumera implacablemente, es también un sistema comparativo de definiciones inapelables:

Como una sopa amarga
como una dura cuchara atroz
empujada hasta el fondo de la boca

escribe en “Más soledad” esa conciencia desgarrada que es central a su obra, y que hace del sujeto un títere de la violencia:

Me cortan las dos manos
los dos brazos
las piernas
me cortan la cabeza.
Que me encuentren.

Si en los años veinte y treinta César Vallejo había encontrado un habla urbana, alarmada y civil, para decir que el dolor crece intolerablemente, y hacer el alegato de una poesía como testimonio de conciencia, como documentación de emergencia contra la depredación de lo humano impuesta por la crisis económica, la desocupación y la violencia de la pobreza; en el mediosiglo, en cambio, emergerá un testimonio existencial más personal, casi confesional, centrado en la conciencia crítica de la privación, de la precariedad. Jaime Sabines (México, 1926-1999) fue probablemente el poeta contemporáneo que con mayor familiaridad habló de la muerte, cuya “biografía”, en cierto modo, compuso a lo largo de su obra, con una vitalidad desenfadada y genuina, cuya dicción confesional se arriesgaba en el sarcasmo y la crudeza, formas de su ternura irónica, herida. La explicitez de su habla, lo emparenta con Efraín Huerta (México, 1910-1982), quizá el primero en proponer un lenguaje de la inmediatez vivencial como temperatura de una verdad agonista. Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) recoge y prolonga esas voces entrañables para forjar su propia versión:

Si me dieran a elegir, yo elegiría
esta salud de saber que estamos muy enfermos,
esta dicha de andar tan infelices.
[…]
Si me dieran a elegir, yo elegiría
este amor con que odio,
esta esperanza que come panes desesperados.

Gelman desmonta el discurso sobre el dolor en el drama de nombrarlo: la opción que plantea como un juego especulativo diseña, sin embargo, la dialéctica de elegir, entre uno y otro término vital y moral, una palabra paradójica, aquella que para decir elude su nombre. Las evidencias (“el juego en

que andamos") hacen que ese lenguaje nos sea mutuo. Le tocó, más tarde, dar testimonio personal de la muerte en manos de la violencia política que asoló su país. Para ello encontró un lenguaje de inmediatez orgánica, el habla emotiva del diálogo con el hijo, con el niño que sobrevive a la muerte en el lenguaje que lo recrea y recupera. La poesía fue, así, capaz de humanizar incluso a la violencia.

Es probable que nuestro ingreso en los años sesenta y setenta se dé por medio de la conversación sobre la poesía como una celebración de sus poderes civiles que desarrollan los epigramas, salmos y sagas de Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925). Cura trapense iniciado por Thomas Merton, traductor de la poesía norteamericana al español, y activo dirigente de la revolución sandinista, Cardenal ha sido también un trabajador social de la poesía a través de la idea del taller, que ha practicado en distintos formatos para ampliar el diálogo. Su obra, en efecto, es un largo coloquio con la belleza fugaz, con la religiosidad socialmente comprometida, con la historia precolombina y sus lecciones comunitarias, con la ciencia y su lectura del cosmos y la naturaleza y, en fin, con la capacidad misma de comunicarnos haciendo del lenguaje el instrumento de nuestra libertad mayor. Ya sus tempranos epigramas, al modo de la poesía latina, cristalizaron la noción de lo fugaz en un lenguaje de la cotidianidad metafórica, con ironía y mesura, con drama y elegancia. La voz natural, de sabia dicción, de este poeta de lo inmediato y lo trascendente es una de las gravitaciones desencadenantes no sólo de la poesía de la comunicación, sino de la capacidad poética para incorporar dialectos, idiomas y sistemas verbales, en la horizontalidad comunicativa del verso y a la luz del poema de los acopios, definiciones de lo contidano y nuevas opciones. En la poesía de Cardenal, además, hay una persuasión ética: se trata, siempre, de elegir el lugar del otro en el yo, la copresencia del interlocutor en el habla mutua.

No menos poderosa, aunque más íntima, fue la gravitación de la obra poética y la acción crítica del chileno Enrique Lihn (1929-1988), quien hizo del poema un espacio de resoluciones contemporáneas, capaces de cernir los saberes del psicoanálisis y las vanguardias, con la capacidad narrativa de los hablantes, la ironía de la dicción urbana, y la inquieta fuerza desolada que recorre su obra como una meditación sobre la belleza y la depredación, y como el discurso contemporáneo de la errancia y el descentramiento del arte en tanto último valor gratuito. Si la convicción en el poder comunicativo hace de la obra de Cardenal un ejemplo realizado de la idea moderna en la democracia dialógica; el desasosiego de la poesia de Lihn nos desubica entre los

lenguajes socializados. En verdad, la suya podría leerse como una lección de descreimiento en los grandes relatos, incluida la transparencia del habla en el diálogo. Su escepticismo es, seguramente, un rasgo posmoderno, que se remonta a la crítica del lenguaje propiciada por Nicanor Parra. De cualquier modo, tanto la poesía de Cardenal como la de Lihn, dos paradigmas sobre el uso del habla, coinciden en la necesidad de rehacer las funciones literarias desde la poesía, fuera de la academia y del mercado, libres de la institucionalización de las humanidades como discurso de los poderes y su buena conciencia. Más comunicación para mayor crítica, postula Cardenal; más duda del lenguaje para mayor independencia, sugiere Lihn. Ambas opciones son complementarias y, como probará la poesía de los más jóvenes, nuevas formas de intimidad, desapego y cuestionamiento, de simultánea fe y duda en las palabras, habrán de dar cuenta tanto de la extraordinaria riqueza poética del siglo XX como de sus promesas de innovación y registro en el siglo XXI.

La constelación de poetas que escriben en la década siguiente es una de las más brillantes de América Latina por su inmediata universalidad, drama de pertenencia, exploración de una identidad heterogénea, y libertad de articular registros y repertorios distintos en la gran conversación de su palabra forjada en otro tiempo y mundo. Trazan este circuito de voces: José Emilio Pacheco (México, 1939), Marossa de Giorgio (Uruguay, 1932-2004), Antonio Cisneros (Perú, 1942), Elkin Restrepo (Colombia, 1942), Enrique Fierro (Uruguay, 1942), Rodolfo Hinostroza (Perú, 1941), José Watanabe (Perú, 1946-2007), Reina María Rodríguez (Cuba, 1952), Jesús Urzagasti (Bolivia, 1941) Rosario Ferré (Puerto Rico, 1938), Óscar Hahn (Chile, 1938), Octavio Armand (Cuba, 1947), Juan Gustavo Cobo Borda (Colombia, 1948), Carmen Berenguer (Chile, 1948), José Luis Vega (Puerto Rico, 1948), David Huerta (México, 1949), Eduardo Mitre (Bolivia, 1943), Alberto Blanco (México, 1951), Tamara Kamenszain (Argentina, 1947), Mirko Lauer (Perú, 1947), Raúl Zurita (Chile, 1950), Coral Bracho (México, 1951), Arturo Carrera (Argentina, 1948), Yolanda Pantin (Venezuela, 1954), Vanessa Droz (Puerto Rico, 1952).

América Latina en su poesía, en conclusión, es una respuesta elocuente a las muchas preguntas sin respuesta que estos países todavía debaten. Primero, la pregunta por la identidad. La poesía nos dice que se trata de una identidad imaginada como plena de fuerza creativa, capaz de recrearse contra la historia, a pesar de la sociedad, y más allá de la voluntad de verdad de los discursos disciplinarios. La segunda es por el lugar de América Latina en el mundo. La respuesta de la poesía resuelve esta larga disquisición asegurándonos que lo local se construye en el escenario de lo mundial, y que el proyecto de lo mo-

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

derno crea distintos modos de democratizar el lenguaje y la comunicación, y la ciudadanía crítica; esto es, la poesía se adelanta a la política, incluso a la historia, creando espacios simbólicos de intercambio, apropiación e hibridez. Somos, como dijo Octavio Paz, parte de Occidente aunque lo seamos de un modo excéntrico, es decir, descentrado. Si bien, como previó Borges, en los momentos de mayor comunicación literaria, somos más universales. La tercera pregunta es por la interacción de la poesía y los otros géneros. Se trata de una intensa, productiva, interna gravitación de la poesía en los géneros discursivos, incluso en el coloquio. Si bien el ensayo documenta el progreso del pensamiento crítico, y la novela se nutre de todos los discursos que representan la experiencia de lo moderno, la poesía aprovecha el coloquio conversacional del ensayo y explora varias formas de narración adelantadas por el relato y la novela. Así, la poesía habita en el impulso visionario del ensayo, y transita en el flujo imaginario del relato; y discurre en las formas de la fábula, en el campo de asociaciones que anuda el relato.

La poesía dice lo que los otros lenguajes del conocimiento no logran decir. Es ese más allá del lenguaje que, en América Latina, es siempre un horizonte abierto al futuro, una promesa de salud cultural y de aliento creador.

Bibliografía comentada

La poesía latinoamericana ha sido acompañada por un movimiento crítico desde sus mismos inicios. Cada época, cada movimiento poético, cada autor importante ha generado una bibliografía, no pocas veces polémica, como si la poesía disputara algo más que su lugar en el lenguaje. Esos contextos han sido religiosos, ideológicos, políticos, y también de grupos estéticos. La *Historia de la literatura hispanoamericana*, editada por Manuel Alvar, coordinada por Luis Íñigo Madrigal (Madrid, Cátedra, 1982, 3 vols.) es la más inclusiva y útil como referencia inicial básica. Es también de utilidad *Latin American Writers*, editada por Carlos Solé (Nueva York, Scribners, 1989), que ofrece introducciones a la vida y obra de los poetas fundamentales. La serie de Obras Compiladas, en algunos casos completas, del Fondo de Cultura Económica (sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz, Rosario Castellanos, entre otros) es un repertorio fundamental. Lo es, asimismo, la Biblioteca Ayacucho, de Caracas, que ofrece obras reunidas o selectas de numerosos y principales poetas hispanoamericanos, entre ellos sor Juana Inés de la Cruz, Luis del Valle y Caviedes, Rubén Darío, Pablo Neruda, Luis Palés Matos, la Poesía Gauchesca,

Julio Herrera y Rissig, Leopoldo Lugones, José Lezama Lima, Rubén Darío, Nicolás Guillén, Vicente Gerbasi, Humberto Díaz Casanueva, José María Heredia, Eliseo Diego, Juan Liscano, León de Greiff, Gabriela Mistral, Olga Orozco, Luis Carlos López, Gonzalo Rojas, Andrés Eloy Blanco, Francisco Lazo Martí, José Coronel Urtecho, José María Eguren, Ramón Palomares, Ramón López Velarde. Se trata, evidentemente, de una serie fundamental. La Colección Archivos, que editó Amos Segala en París, cuenta en su amplio catálogo con excelentes ediciones de Vicente Huidobro, César Vallejo, José Gorostiza, José Asunción Silva, Herrera y Reissig, cuyas obras están acompañadas de un útil aparato crítico. El Círculo de Lectores de Barcelona ha publicado las *Obras completas* de Pablo Neruda y Octavio Paz, y tiene en curso las de Rubén Darío. Poetas contemporáneos han sido acogidos por las editoriales Pre-Textos de Valencia y Visor de Madrid, entre otras. Universidades como la UNAM, la Católica del Perú, la Diego Portales de Santiago de Chile, y otras, han recogido las obras dispersas de importantes poetas nacionales.

Sobre sor Juana Inés de la Cruz, Antonio Alatorre, su principal estudioso, ha hecho el balance de su lectura en su *Sor Juana a través de los siglos (1668-1910),* México, El Colegio de México/El Colegio Nacional/UNAM, 2007. Octavio Paz dedicó un estimulante trabajo de interpretación en su *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* México, Fondo de Cultura Económica, 1982. Margo Glantz es autora de dos tomos de análisis: *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos,* México, UNAM, 1998, y *Sor Juana: la comparación y la hipérbole*. México, Conaculta, 2000 (Serie Sello Bermejo). La poesía de Caviedes ha sido estudiada por Daniel Reedy, quien es también el editor de su poesía reunida (*Obra completa*, Biblioteca Ayacucho, 1984). Un valioso estudio es el de Pedro Lasarte, *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes,* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú/Fondo editorial, 2006. Andrew Bush es autor de una introducción solvente, *The Routes of Modernity: Spanish American Poetry from Early Eigtheenth Century to the Mid-Nineteenth Century,* Buknell University Press, 2002. Sobre Darío la bibliografía es extensa. Una biografía literaria en que planteo la relectura de su obra es *Rubén Darío: La lectura mutua* (Barcelona, Omega, 2007). Los estudios de Raimundo Lida siguen siendo de actualidad: *Modernismo* (Caracas, Monte Ávila, 1984. Gwen Kirkpatrick es autora de la mejor lectura de conjunto del modernismo y lo moderno, en su *The Dissonant Legacy of Modernismo: Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish America* (Los Angeles, University of California Press, 1989). Donald Shaw ha puesto al día sus lecturas de la poesía en su *Spanish American Poetry After 1950: Beyond the Vanguard*

(Londres, Támesis, 2008). Sobre Vallejo puede consultarse con provecho el trabajo de Jean Franco, *César Vallejo: The Dialectics of Poetry and Silence* (Oxford, 1976), así como los *Ensayos vallejianos* (Berkeley y Lima, Iberoamericano, 2006), de William Rowe, quien estudia la gravitación del dolor en esta poesía; véase, asimismo, las estimulantes propuestas de Michelle Clayton en su *The Reach of Poetry: César Vallejo and Interwar Aesthetic Politics* (Los Ángeles, University of California Press, 2009).

Siguen siendo verdaderos clásicos de la crítica sobre poesía latinoamericana *Lo cubano en la poesía*, de Cintio Vitier (La Habana, 1998); *La máscara y la transparencia,* de Guillermo Sucre (México, FCE, 1985); *Poesía y conocimiento: Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*, de Ramón Xirau (México, Mortiz, 1978); y *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, de Saúl Yurkievich (Barcelona, Barral, 1978).

Octavio Paz es el poeta que más tiempo dedicó a pensar y comentar el fenómeno poético, y su obra ensayística y crítica constituye una seria reflexión sobre la modernidad artística como "tradición de la ruptura". Fue un crítico practicante y comprometido, pero sensible a la innovación y tolerante con el inevitable relevo de las ideas estéticas. Sus libros son *El arco y la lira* (1956), *Corriente alterna* (1967) y *Los hijos del limo* (1974). Sobre Paz hay una amplia compilación, *Aproximaciones a Octavio Paz*, debida a Ángel Flores (1974). La bibliografía sobre su obra es amplísima. Una buena introducción a su obra es la de Jason Wilson, *Octavio Paz, Intelectual Journey* (Florida, 1986).

El estudiante de la poesía latinoamericana contemporánea podrá encontrar información solvente y competente en los trabajos críticos de Teodosio Fernández, *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (Madrid, Taurus, 1987); Federico Schopf, *Del vanguardismo a la antipoesía* (Roma, Bulzani, 1986); Andrew Debicki, *Poetas hispanoamericanos contemporáneos* (Madrid, Gredos, 1976). Nuevas perspectivas teóricas plantean en su lectura crítica Wlliam Rowe, *Hacia una poética radical: ensayos de hermenéutica cultural* (Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1996); Susana Reisz, *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica* (Lérida, Asociación Española de Estudios Hispanoamericanos/Universidad de Lleida, 1996); los trabajos de Tamara Kamenszain, entre ellos *La boca del testimonio: lo que dice la poesía* (Buenos Aires, Norma, 2007), así como los de Miguel Casado, del último de los cuales es editor, *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009).

De mis propios estudios sobre poesía, anotaré *Figuración de la persona* (Barcelona, EDHASA, 1971); *Arte de innovar* (México, UNAM-Coordinación de Difusión Cultural/Ediciones del Equilibrista, 1994), *Crítica de la identidad. La*

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

pregunta por el Perú en su literatura (México, FCE, 1988), *Caja de herramientas: Prácticas culturales del nuevo siglo chileno* (Santiago: LOM, 2000). Cien poetas responden una encuesta de doce preguntas sobre el significado de la poesía a comienzos del siglo XXI en la compilación *El hacer poético*, editada por Julio Ortega y María Ramírez Ribes (Xalapa, Universidad Veracruzana, 2009).

Capítulo 3
ENSAYO E INTERPRETACIÓN DE AMÉRICA

Liliana Weinberg

América ensayística

En un texto memorable, el escritor colombiano Germán Arciniegas afirma que "Nuestra América es un ensayo". Según su perspectiva, el continente y el género habrían nacido al mismo tiempo (Arciniegas 1963: 9 y 10). Se trata de una aseveración harto provocativa, en cuanto Arciniegas establece una fuerte relación entre la trayectoria de un género y la historia de un continente. De acuerdo con el escritor colombiano, el devenir de la prosa en América Latina y el proceso intelectual de reconocimiento de la misma arrancan en el momento del descubrimiento, de modo tal que el propio *Diario* del Almirante resulta el primer testimonio de este proceso y de la fundación de un imaginario europeo sobre la novedad americana. Otro tanto opina un especialista uruguayo, Alberto Zum Felde, para quien "el predominio de la temática americana en el campo ensayístico" o "imperativo intelectual" americanista se da ya en las primeras décadas de la Conquista (Zum Felde 1954: 23-25). Es así como este género, cuya consolidación como tal está íntimamente ligada a la de nuestra independencia intelectual, permite rastrear sus antecedentes más remotos hasta el primer encuentro transatlántico.

En el texto colombino se descubre un temprano ejemplo de la nueva forma de relación del individuo con el mundo, deudora del clima renacentista, que se abre a su mirada de asombro. Se ha pasado del abismo al horizonte, de lo temido a lo descubierto, de la repetición al diálogo. Es así como el *Diario* de Colón, las *Cartas de relación* de Hernán Cortés y el creciente número de descripciones, crónicas, historias, testimonios de viaje, relaciones históricas y geográficas, memorias y tratados descriptivos encierran ya un primer gesto ensayístico, que es la apelación a la prosa con voluntad de dejar testimonio de ese nuevo mundo en proceso de ser reconocido; la afirmación de un punto de vista personal; la referencia a un sujeto que procura entender y dar cuenta de una nueva realidad a través de la escritura y que propone una primera interpretación de la misma desde su propia y concreta situación: el individuo comienza a hacer presente su voz y la prosa se diversifica en variedad de formas que en muchos casos suponen una toma de distancia del discurso jurídico que satura los escritos, así como la firma tácita de un

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

contrato de "buena fe" (esto es, de sinceridad, veracidad y verosimilitud) con el lector. A estos antecedentes se sumarán muy pronto otros componentes clave que implicarán un salto cualitativo para la emergencia del género: la toma de distancia reflexiva, la capacidad de examinar de manera crítica la propia cultura y la firma de un contrato "de buena fe", esto es, de sinceridad y responsabilidad por la palabra empeñada: algo que sucederá por primera vez con la obra de fray Bartolomé de las Casas, al que consideramos el más valioso y directo antecedente americano para el surgimiento del género, y con Miguel de Montaigne, en cuyos ensayos será también decisivo el ingreso del tema americano: "Nuestro mundo acaba de encontrar otro", anotará en "De los coches" (III, VI).

No debemos tampoco olvidar que por parte de los hombres de la Conquista ese primer acto de toma de la palabra resulta a la vez un acto de poder, en cuanto nombrar la realidad americana es traducirla a otra cosa, entenderla para poseerla, incorporarla a un orden que muestra en cuanto tal las dos caras del reconocimiento y la exclusión:

> […] la ejecución forzada del monolingüismo junto a la sacralización de la escritura, y la resistencia del bilingüismo y la oralidad contra esos datos militares y legales, permiten afirmar que es la palabra castellana escrita la que funda y coloniza —en un mismo acto paradójico— la posterior unidad contradictoria de la literatura hispanoamericana moderna (Mariaca 2007: 5).

Si se toman en cuenta los evidentes "aires de familia" que vinculan al ensayo propiamente dicho con una inmensa variedad de formas en prosa relacionadas con el campo de la literatura y el campo de las ideas —ámbitos que se entrecruzan más de una vez—, se hace posible remontar los primeros antecedentes del género hasta el momento en que surgen los escritos más tempranos de la Conquista y dan cuenta de la novedad americana. Se daría entonces una primera articulación entre distintas formas de la prosa no ficcional que colindan, ya con el diario de viajes, ya con las cartas de relación y las crónicas, ya con la narración de nuevos sucesos y costumbres —en un arco que va del relato maravilloso o el recuento hiperbólico a la descripción realista—. La prosa se aplica a la representación e interpretación de las nuevas experiencias, así como también a la legitimación de las prácticas de conquista de nuevos territorios y culturas, alimentando el alegato jurídico y las probanzas en favor del mérito de los primeros conquistadores y colonizadores.

Conforme avance el proceso de instauración del orden colonial y el español se convierta en una de las principales lenguas de conquista, se consolidarán también las reglas de producción de una prosa reproductora y legitimadora del orden de la "ciudad letrada" a la vez que los procesos de marginación y subalternización de los sectores indígenas y negros, así como el acallamiento y el control de su voz (Rama 1984). La nueva elite adoptará el diálogo humanista, así como también los modelos de la retórica importados del Viejo Mundo, aunque con las modificaciones toleradas en el marco de lo permitido.

La consolidación del ensayo como forma eminente de la prosa de ideas está íntimamente ligada al proceso de fractura de una cosmovisión que ampara la idea de mundo cerrado y jerárquico orientado al más allá y su paso a la idea de horizonte, apertura, exploración de nuevas realidades del más acá, a la vez que al descubrimiento de las esferas del individuo y subjetividad propias del Renacimiento. Muy pocos años después de la Conquista surge el ensayo propiamente dicho en la pluma de Montaigne, quien a su vez reactualiza una larga tradición en prosa. El propio género quedará así ligado a la expansión europea de ultramar y a la Conquista de América, cuya presencia se advierte desde las primeras páginas de los *Essais* (1580), que dejan traslucir el fuerte efecto que las noticias llegadas de América tuvieron para la apertura de horizontes mentales y la postura crítica que representa este tipo de textos. Es además notable el contraste entre un ensayo como "De los caníbales", donde Montaigne recupera datos que llegaban a través de la obra de López de Gómara y Pedro Mártir, con "De los coches", donde se ha demostrado de manera convincente el eco de los escritos de Las Casas, precedente también fundamental del ensayo. También en la obra de Bacon, primer gran lector y entendedor de Montaigne, es posible seguir la preocupación por el tema de las colonias americanas.

Como ha observado Walter Mignolo, con Montaigne se manifiesta la dimensión hermenéutica del ensayo, centrada en el sujeto, mientras que con Bacon y Locke se abre la dimensión epistemológica y con Voltaire la dimensión ideológica, que es la que mayor fuerza ha cobrado en América (Mignolo 1986). Por nuestra parte insistimos en el papel clave que toca a Las Casas, mucho antes que Voltaire y de manera casi contemporánea a Montaigne, como precursor del ensayo en esta última vertiente.

Será así constante en el ensayo su apertura y capacidad de articulación y mediación entre otras formas y manifestaciones concretas relacionadas con distintos campos: el literario, el político o el jurídico, por ejemplo. No olvidemos además que todo texto se relaciona con un horizonte epocal de senti-

do, y con una formación discursiva característica. Este hecho se tornará cada vez más evidente conforme se vayan consolidando en América las prácticas propias de la ciudad letrada. Para el caso del virreinato del Perú, Julio Ortega ha sabido ver con agudeza en la comparación entre la *Nueva corónica y buen gobierno* (1613) de Guamán Poma de Ayala (1530-1616?) y los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) dos posibles formas de relación con las herencias indígena y española, dos diversas formas de resolución de identidades: escisión o integración (Ortega 1978).

Muy pocos años después, una vez que el tan breve como fluido momento del descubrimiento y conquista dé paso a la etapa de colonización, así como a la progresiva consolidación del orden institucional y del aparato administrativo de ultramar —fenómeno que se ve reforzado con la pronta instalación de la imprenta, de la universidad y de otras instituciones—, la prosa se enriquecerá también con textos de orden jurídico, moral, teológico y filosófico: tratados de diverso orden, nuevas relaciones de viaje y descripciones geográficas, reflexiones sobre el gobierno civil y eclesiástico, sermones, compendios, memorias, textos apologéticos, censuras y una nueva generación de historias de la vida civil y política.

En este amplio abanico de formas en prosa, ya cercanas a la retórica, ya a la narrativa —con los consiguientes pactos de lectura y veridicción que implican— se hace posible advertir muchos elementos que habrán de nutrir también el género que nos ocupa, aunque consideramos que el ensayo propiamente dicho necesita aún otro ingrediente diferencial para mostrarse como tal: se trata de la afirmación de la presencia y la autorrepresentación de un yo interpretativo fuerte, que hace ostensible el aspecto situacional, la adopción de un punto de vista personal y la asunción de una distancia crítica respecto del tema tratado. Algo difícil de concebir y lograr en un momento en que resultan tan presentes distintas formas de control que incluyen la censura y la permanente amenaza de acusación de heterodoxia, pero que se anuncia ya en Las Casas, indiscutible precursor del ensayo, así como más tarde en algunos ejemplos de la obra de sor Juana Inés de la Cruz. En la *Brevísima relación* (1552) se encuentra ya presente uno de los ingredientes de capital importancia para el ensayo: la toma de distancia crítica del autor respecto de la propia cultura y la asunción responsable por parte del sujeto de la palabra asumida. Mucho antes de Voltaire, y muy cercano en el tiempo a Montaigne, fray Bartolomé se atreve a someter a crítica los valores reconocidos por los actores del poder colonial. Por su parte, años después sor Juana emprenderá la defensa de los fueros del conocimiento, la experiencia y el derecho de todo ser pen-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

sante a internarse en él: "que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras, que ni ajenas reprensiones —que he tenido muchas—, ni propias reflejas —que he hecho no pocas—, han bastado a que deje de seguir este natural impulso que Dios puso en mí", anota en la *Respuesta a sor Filotea* (1691). La vocación de libertad intelectual de sor Juana rivaliza con su obediencia religiosa, y los atisbos de una primera forma de reconocimiento de pertenencia a un mundo nuevo, el criollo, entran en colisión con las demandas excluyentes de un campo gobernado por el orden autoritario y las esferas del poder al cual por otra parte sor Juana se encontró vinculada. En estos autores observamos no sólo la adopción de un punto de vista personal, una mayor toma de conciencia de la propia situación desde la cual se emite la palabra y un gesto de toma de distancia —más o menos abiertamente crítico— respecto de los valores y las costumbres de su época, sino también la asunción responsable de ese punto de vista, que actúa a la vez como punto de partida del discurso. Sin embargo, en la mayoría de los casos la prosa queda enmarcada dentro de los límites del orden del discurso sancionado por el poder civil y eclesiástico. Buen símbolo de ello es que las actas de la Inquisición, que abarcan más de tres siglos de vida colonial, contienen un sinnúmero de relaciones y censuras que encierran muchas veces los ricos y vitales testimonios de una literatura perseguida, prohibida y secuestrada a quienes serían sometidos a juicio.

Si bien para algunos críticos los orígenes del ensayo se pueden remontar hasta los primeros años de la Conquista, muchos son también los que consideran que el ensayo americano sólo encuentra un perfil propio a fines del siglo XVIII, y sobre todo a lo largo del XIX. Deberemos así esperar a la emergencia del clima ilustrado en el siglo XVIII, para asistir al extraordinario florecimiento y expansión del género en ambas Américas y en España, así como a su consolidación como escrito en prosa no ficcional que ofrece una interpretación textualmente organizada y una puesta en valor de diversos temas y problemas recortados a partir de la perspectiva personal y siempre situada de un autor en diálogo con las ideas, lecturas y debates de su época. Como anota un especialista, "En términos generales el siglo XVIII representa el paso a un segundo plano de los géneros fuertemente artísticos de la poesía y la novela para, como contrapartida, instalar de forma muy relevante los diferentes discursos de prosa crítica y didáctica en el marco de la poderosa crisis que en todos los terrenos lo centraliza" (Aullón de Haro 1987: 12).

Pero será sólo cuando el orden colonial comience a tambalearse y se generen por primera vez de manera radical los problemas de representación y

representatividad del hombre de letras respecto de su sociedad, cuando el ensayo comience a encontrar un perfil independiente en nuestro ámbito cultural. El ensayo se confirmará entonces como asunción de una postura responsable por parte del escritor a la vez que como firma de un pacto de intelección con sus posibles lectores. En singular dialéctica, el yo del ensayo remite al mundo desde su particular punto de vista, y el mundo remite a la mirada del autor.

La creciente toma de conciencia del español americano y del criollo pasa también por la afirmación de la especificidad y la dignidad de la portentosa realidad americana que se describe con cuidado y se narra con admiración. Este tipo de textos contribuye de manera señalada a los procesos de afirmación identitaria. El ensayo en su devenir nos permite comprender las distintas etapas de los procesos de autofiguración del propio autor y la legitimación, a través del texto, del lugar que ocupa en el diálogo con su época y su sociedad.

Al avanzar el interés por la observación y el registro objetivos de la realidad americana, que implicaba en muchos casos la afirmación de su especificidad y su dignidad como realidad distinguible de la europea, una nueva veta del ensayo, ligada al interés por la observación científica, se ve alimentada por la obra de distintos viajeros y observadores —no pocos de ellos procedentes de órdenes religiosas, y muy particularmente de la jesuítica. Para estudiosos como Miguel Gomes y Jorge Aguilar Mora, este proceso se manifiesta a fines de la época colonial, cuando es fuerte la presencia intelectual de los jesuitas.

Claudio Maíz encuentra el más temprano antecedente del ensayo americano en la primera obra titulada como tal, que es a su vez traducción del *Saggio sulla storia naturale di Chile* (1782), escrita por el abate jesuita chileno Juan Ignacio Molina en el exilio (Maíz 2004: 122). Se trata de una de las más notables muestras del ensayo científico, escrito por un profundo conocedor de las discusiones de su época, y escrito con la plena conciencia del exiliado respecto de las dificultades debidas a la distancia entre el autor y el tema a tratar, que lo separaba "de los objetos que debían ser representados". No olvidemos que la orden jesuítica había logrado tender una amplia red para la circulación de noticias y escritos: incipiente archivo que permitió la existencia de una temprana modalidad de vínculo intelectual.

Por su parte, Miguel Gomes consigna como primer ejemplo del género en la región el "Ensayo sobre determinar los caracteres de la sensibilidad", del ecuatoriano Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, publicado en *Primicias de la Cultura de Quito* el 19 de enero de 1792, seguido más tarde por

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

un texto de fray Camilo Henríquez, "Ensayo acerca de los sucesos desastrosos de Chile", en 1815 (Gomes 2000: 119). Santa Cruz y Espejo, una de las plumas más destacadas de su época, trazó un interesante puente entre el diálogo, la polémica y el ensayo en obras como el *Nuevo Luciano de Quito, Marco Porcio Catón* y *Ciencia blancardina.*

De este modo, tras los largos siglos de consolidación del orden colonial bajo el sello de los Austria, el clima dieciochesco y borbónico nos deparará la llegada de una nueva modalidad de la prosa, relacionada con los viajes, la observación y la descripción científica, así como de un creciente interés por ilustrar y educar a través de ella: la obra de Feijoo es clave de la apertura en la propia España de una línea que procura conciliar cristianismo e Ilustración.

Varios son los textos descriptivos que en época borbónica llegarán a establecer, en nuevo vínculo transatlántico, un segundo descubrimiento de América —puesto que el eje del sistema colonial anteriormente centrado en el Pacífico se ha desplazado ya francamente al Atlántico—. Este segundo descubrimiento será protagonizado por figuras como Jorge Juan (1713-1773), Antonio de Ulloa (1716-1795), Celestino Mutis (1732-1808) y, de manera singular, por el eminente científico y viajero alemán Alejandro de Humboldt (1769-1859), autor, entre muchas obras prominentes, del *Ensayo político sobre la isla de Cuba* (1836). El renovado clima de observación de la naturaleza y la sociedad da lugar a obras como el *Ensayo histórico de la isla de Cuba* (1842) del español-cubano Jacobo de la Pezuela (1811-1882). Ensayos históricos y políticos, relaciones geográficas, diccionarios, tesoros, teatros, crónicas, anales, vidas, descripciones e historias proliferan a lo largo del siglo XVIII y principios del XIX. De este modo, contamos con precedentes como la *Historia de la conquista y población de Venezuela* (1723), de José de Oviedo y Baños (1671-1738), la *Historia de la isla y Catedral de Cuba* (1755), de Pedro Agustín Morell de Santa Cruz (1694-1768) o las *Memorias histórico-físicas-apologéticas de la América Meridional* (cuyos preliminares fueron publicados en 1759), del peruano José Eusebio del Llano y Zapata (1721-1780). Los viajeros que recorren el sur del continente nos ofrecen otros muchos textos inolvidables, como *El lazarillo de ciegos caminantes* (1773), de Concolorcorvo (1715-1783), o la *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, obra de publicación póstuma de Félix de Azara (1742-1821).

En lo que sigue se prefiere adoptar un criterio amplio para la definición de ensayo y un tratamiento crítico comprehensivo e incluyente, que no lo desvincule de la prosa de ideas en general ni de las condiciones materiales y redes sociales de producción discursiva en los distintos momentos a estudiar,

al tiempo que no lo separe tampoco de otras formas características del ámbito literario. En efecto, si no se atendiera el ensayo en su compleja relación y articulación con otras formas discursivas de carácter mixto y con diversas prácticas escriturales y marcos editoriales, quedarían fuera de tratamiento muchos textos centrales, como los escritos políticos, científicos y periodísticos que se expanden a partir de fines del siglo XVIII y a lo largo del XIX. Más aún: es precisamente esta ubicación fronteriza y paradójica del género en territorios compartidos entre el campo literario y el intelectual, esto es, entre la táctica escritural y la estrategia de intervención en los debates ideológicos, entre las discusiones propias del campo literario, filosófico, científico y las francamente ligadas a la arena de las luchas políticas, aquello que lo constituye como forma de enorme plasticidad, permeabilidad y compleja resolución de cuestiones que hacen al mundo del escritor y del lector, a la vez que lo convierten en gran articulador y mediador entre las más diversas formas discursivas. Por otra parte, el ensayo no sólo se debe a sus lectores, representantes de un naciente y creciente espacio público, sino que también coloca temas, nombra y hace inteligibles problemas y genera un sector de lectores cada vez más amplio y ávido que requiere de *sentidores* y *entendedores* capaces de ofrecer interpretaciones convincentes del mundo.

El ensayo ha sido testigo y escenario privilegiado de las preocupaciones y debates de época en los más diversos ámbitos del quehacer intelectual y artístico de nuestra región, así como también teatro de problemas fundamentales de representación y autorrepresentación de dicho quehacer. De allí la necesidad de atender al *más acá* del ensayo, esto es, a los elementos contextuales con los que el ensayo se relaciona y a los que tematiza, así como a las condiciones materiales de producción de un género que tanto se ha visto sacudido, por ejemplo, por la emergencia del discurso político o la prosa periodística, obligado además a dialogar y negociar con infinidad de formas discursivas que le son contemporáneas, desde el texto jurídico hasta el panfleto, desde la crónica hasta el recuento autobiográfico, en ese amplio arco que va de la voz a la imagen. Es posible también postular un *más allá* del ensayo, en cuanto dotador de inteligibilidad y de legibilidad de los temas y problemas que interpreta para el lector y a los que en muchos casos incluso nombra: el ensayo los traduce e inscribe a la vez que él mismo se inscribe en un horizonte de sentido, en una cosmovisión de época con la que dialoga y a la que somete a crítica, en una puesta en contraste que permite al propio ensayista construir su imagen de artista e intelectual en relación crítica con la memoria, en operaciones simbólicas que dan pie al trazado de una nueva genealogía y

una reconfiguración de la propia tradición. Además de tomar en consideración todos estos problemas que hacen a la inscripción del texto, atenderemos también a su descripción en cuanto configuración de sentido, con una estructuración artística plena que traduce voluntad de estilo en el decir, en el pensar, en el escribir.

Dado que la prosa no ficcional se encuentra en el surgimiento mismo de la experiencia americana y que el ensayo se nutre de diversas formas cercanas, sería excesivo producir un recorte artificial y excluyente. Las condiciones de producción son fundamentales para un género que se ha visto incluso cimbrado más de una vez en su propia estructura por las coacciones materiales. Dado además que el ensayo, como forma abierta, como "género atrápalotodo" (Marielle Macé), entra en diálogo con otras formas artísticas y capta las unidades de lectura, las ideas-fuerza que traducen los debates, los temas, las voces e incluso los rumores sociales y epocales, resultaría empobrecedor buscar una definición demasiado estrecha y excluyente. Preferimos por ende acentuar su vínculo con otras formas de la prosa y otras manifestaciones artísticas, con las que establece relaciones de diverso grado de estabilidad. Por otra parte, y si bien predomina en el ensayo el orden expositivo-argumentativo, no es posible escindirlo de la práctica narrativa ni de la capacidad de presentar y representar el mundo propia de la lírica y el teatro. Cada vez más fuerte se irá haciendo también la relación del ensayo con el mundo de la lectura, la edición y el diálogo intelectual, a la vez que con el mundo de lo socialmente visible y audible, conforme se vaya ampliando el espacio público de discusión.

No es posible comprender a cabalidad las fuentes y las referencias del tipo de texto que nos ocupa, si no tomamos en cuenta ya no sólo el ensayo del XVII (la gran época del barroco americano, cuya deslumbrante producción poética es estudiada en este volumen por Julio Ortega), sino también el remozamiento que sufre el ensayo a partir de la literatura de viajes, la prosa científica y los textos periodísticos del siglo XVIII y principios del XIX. Tampoco es posible entenderlo sin su paulatino entretejido con una serie de formas misceláneas en prosa, que lo vinculan con el abordaje narrativo y el didáctico. Existe al respecto un singular antecedente, especie de gran nudo en que confluyen las hiladas textuales de la época. Se trata de *El perro moral y crítico* del franciscano Gonzalo Díaz Cardeña, texto de fines del siglo XVIII todavía inédito y resguardado en los fondos de la Biblioteca Nacional de México, que inserta ensayos con marcada influencia del español Feijoo en la narrativa del recorrido imaginario de distintos personajes y figuras alegóricas dieciochescas.

Otra fuente nutricia fundamental para el ensayo es la prosa de marcado peso didáctico del XVIII. José Joaquín Fernández de Lizardi, el *Pensador Mexicano* (1776-1827), insertó en novelas como *El Periquillo Sarniento* o *La Quijotita y su prima,* pasajes de tono ensayístico y reflexiones morales, y dio impulso a la prosa no ficcional en sus artículos periodísticos. Otro tanto sucederá con muchos autores que a lo largo del territorio americano proporcionan por medio de sus escritos la base de sustentación en la que se apoyará el gozne de la prosa pre y postindependentista. En efecto, si atendemos a los grandes ejemplos de la prosa en la etapa de la Independencia, desde los textos filosóficos, pedagógicos, científicos y políticos de Simón Rodríguez (1769-1854) o las memorias y discursos sobre historia, política y moral de fray Servando Teresa de Mier (1765-1827), los textos y el gran diálogo de José Cecilio del Valle (1777-1834), hasta los textos de hondo contenido político posteriores, descubriremos que la prosa de contenido político se apoya en ese gran entramado de observaciones de orden moral, jurídico, geográfico, económico y cultural que van haciendo un registro de las características y hábitos de la sociedad. Paralelamente a la prosa didáctica del XVIII se expanden esos cuadros que nos entregan los artistas del retrato y del paisaje, que registran costumbres regionales y tipos populares. De allí la cercanía con los registros de los viajeros como Madame Calderón de la Barca (1804-1882), pero también con escritos en prosa que comienzan a circular en ambas Américas conforme se evidencia la expansión de nuevos modelos económicos y nuevas demandas en la vida pública. Al mismo tiempo que avanza el gusto por la descripción y la narración, que más tarde se cristalizarán en los cuadros de la literatura costumbrista, la plástica y la música están también dando un giro hacia la pintura de paisajes, la incorporación y estilización de componentes populares y peculiaridades regionales, así como el paisaje y el retrato de tipos característicos de cada región.

Pero es a partir de textos como la *Carta a los españoles americanos* (1792), de Juan Pablo Vizcardo, el *Discurso* (1789), de Eugenio de Santa Cruz y Espejo, el *Discurso sobre la mita de Potosí* (1793), de Victorián de Villalba y los *Apuntes para la reforma del reino* (1797), del licenciado Francisco Verdad, cuando la mención de los diversos asuntos que hacen a la peculiaridad americana se articula con una honda reflexión sobre problemas de moral y derecho en torno de la legitimidad de los gobiernos, la soberanía popular, la representación de distintos sectores sociales y otros muchos no menos apasionantes temas. El alegato jurídico se entrelazará con un creciente número de publicaciones periódicas, como es por ejemplo el caso de la obra de

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Antonio José de Irisarri (1786-1868), el *Semanario Ilustrado* de Miguel Hidalgo (1753-1811) y *El Despertador Americano* (1810-1811).

La adopción de un sentido de lo criollo marchará paralela a la creciente reflexión sobre la capacidad jurídica de los americanos para conducir sus propios destinos, así como a una toma de conciencia de las nuevas ideas sociales y políticas: la *Representación de los hacendados,* de Mariano Moreno (1778-1811), jurista pionero en el tratamiento de cuestiones económicas y en la defensa del librecambio, y quien fue en su momento lector de Voltaire, Montesquieu, Diderot y traductor de *El contrato social* de Rousseau, es buen ejemplo de ello. Moreno es también autor de una *Disertación jurídica sobre el servicio personal de los indios* (1801), donde denuncia la explotación a la que era sometida la población nativa.

El ensayo en el siglo xix

Era necesario hacer ese brevísimo recorrido por la prosa de los primeros siglos de conquista y colonización para desembocar con apertura de miras en los textos fundacionales del ensayo hispanoamericano, ligados en nuestra opinión al discurso de la Independencia, cuando se produce el autodescubrimiento de América por los americanos y comienza el franco camino hacia la emancipación política e intelectual, y cuando la cultura impuesta por el régimen colonial comienza a desmoronarse para dar lugar al surgimiento de un nuevo orden. Recordemos los grandes textos políticos de Francisco de Miranda (1750-1816), Juan Germán Roscio (1763-1821), Camilo Torres (1766-1816), Simón Bolívar (1783-1830), Félix Varela (1788-1853), Bernardo de Monteagudo (1789-1825). Los cuadros procedentes del sector criollo buscarán nuevas vías de legitimación mediante diversas prácticas y discursos —pensemos que muchos de ellos provienen del ámbito del derecho—, así como también de la adopción de nuevos temas y formas de tratamiento en la práctica escritural. En este momento de fuertes sacudones en la "ciudad letrada" se evidencia con mayor claridad el puente que establecerá la prosa entre diversos campos; para esta etapa en particular, el jurídico, político y literario. Por medio de la prosa de ideas los escritores comienzan a afirmar la validez y representatividad de sus palabras en la vida social.

La renovación del discurso jurídico con la puesta en debate de ciertos temas, tales como el de los fundamentos de la república y la soberanía, junto con la incorporación de lecturas filosóficas y políticas de autores franceses,

ingleses y norteamericanos, así como las observaciones y reflexiones ligadas a la economía, la agricultura, la sociedad y las costumbres locales, habrían de remozar la prosa con una nueva retórica que a la larga habría de incidir en el propio discurso ensayístico.

Es así como el clima de la Independencia es el que propicia la refundación del género en América: nos encontramos ya francamente por primera vez con ensayos propositivamente denominados tales, y cuyos autores asumen la palabra con plena conciencia para ofrecer declaradamente una interpretación original y crítica de la historia americana que integra el testimonio cuidadoso de hechos con espíritu de observación científica, marcado por las reflexiones filosóficas y políticas de la hora, a la vez que un esfuerzo de reevaluación radical de un estado de cosas. Es así como surge el primer ejemplo de ensayo político designado propositivamente como tal por su autor en suelo americano: "Ensayo sobre la Revolución del Río de la Plata, desde el 25 de mayo de 1809", de Bernardo de Monteagudo, publicado en el periódico *Mártir o Libre* el 25 de mayo de 1812. Este texto no sólo nos permite descubrir las claves del ensayo del siglo XIX, su íntima relación con la prosa política y el artículo periodístico, sino que también revela los más profundos debates sobre la legitimidad de la causa revolucionaria americana y los radicales cambios en las condiciones de enunciación que se dieron en la época de la Independencia. Al mismo tiempo, en su carácter de prosa mediadora entre la prosa, muestra su capacidad de actuar como vínculo con un nuevo horizonte discursivo y con una serie de tipos de texto francamente ideológicos como el panfleto, el discurso político o el alegato jurídico, por el que se remozan los contenidos del iusnaturalismo a la hora de pensar la legitimidad de la causa revolucionaria. Contribuye además a la construcción de un nuevo perfil de lector que representa a ese sector de la sociedad que poco a poco se va constituyendo como opinión pública, capaz de atender a las razones del derecho y la historia y de unirse a la causa revolucionaria.

Si sumamos a éste otros textos como los escritos y proclamas de Miranda y Bolívar, podremos comprobar que la prosa de la Independencia no toca temas de poco alcance: se trata nada menos que de unir, a la arenga en favor de la causa de la Independencia, el magno problema de la legitimidad de la lucha y la representación política, en una prosa de fuerte carácter performativo, que proyecta un nuevo horizonte para un nuevo mundo. No es un problema menor: es el problema de la constitución de las nuevas naciones, de repensar los elementos instituyentes que están detrás de las instituciones políticas concretas y del legítimo derecho de los pueblos a gobernarse.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

El ensayo político atraviesa a lo largo del siglo XIX una de sus etapas más ricas y plásticas, con interesantes transformaciones que acompañan los rápidos cambios de la sociedad y los comienzos de un nuevo clima político, dedicado a defender los ideales de razón y libertad presentes en el programa liberal ante condiciones adversas y complejas. Las nuevas elites postindependentistas encuentran en la prosa una de las vías más importantes para la constitución de un nuevo orden simbólico y un nuevo imaginario ciudadano que tanto refuercen el despegue modernizador de las nuevas entidades nacionales como justifiquen su propio papel intelectual en dicho despegue. Se suman también al esfuerzo obstinado por ampliar los alcances de la ciencia, la cultura y la educación, y la génesis de un sector ciudadano regido por la razón y el debate generoso de las ideas, en una época todavía dominada por las inercias de un modelo productivo y educativo atrasado, fragmentado y totalmente anacrónico si se lo pone en relación con las nuevas exigencias de la época: ésta es una de las muchas observaciones que subyacen a la vez que alimentan el nuevo imaginario trazado a partir de la oposición entre mundo urbano y mundo rural, entre civilización y barbarie: el contraste ensayístico entre razón luminosa e ignorancia oscurantista o las antítesis excluyentes propias del panfleto político alimentan también el imaginario en que se inserta la obra de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), Andrés Bello (1781-1865) o Ignacio Ramírez (1818-1879). Es además la etapa de reflexión sobre la conformación de las literaturas nacionales, mediante la reunión de sociedades de literatos (el Salón Literario, en el Río de la Plata, San Juan de Letrán y el Liceo Hidalgo, en México, el círculo de Domingo del Monte y la Academia Cubana de Literatura, en Cuba), a la vez que un sorprendente número de revistas literarias y periódicos en los que se da un amplio debate sobre los diversos asuntos de interés público, incluido ahora un nuevo tema: el de la lengua.

El género ante las nuevas condiciones discursivas

Conforme avanza el siglo XIX y se consolida un nuevo orden en la vida de las naciones americanas independientes, se reproduce y diversifica la prosa y se acentúa su carácter "cívico", su vínculo con la expansión del espacio público y su puesta al servicio de nuevas formaciones discursivas que sirven a la constitución de los nuevos Estados nacionales. No sólo se presencia un admirable desarrollo del periodismo, sino que incluso el teatro y la oratoria de la época

contribuirán a que se refuercen ciertos usos del lenguaje y prácticas discursivas entre nuevos sectores de la burguesía urbana y se estandarice una nueva norma culta del español en estas tierras.

Y sobre todo se dará una vasta producción de obras en prosa destinadas a la reflexión detenida sobre distintos temas que hacen a la construcción de la nacionalidad. Los años posteriores a la Independencia constituyen así la gran época para la prosa cívica y para la redacción de constituciones, leyes, y en general para la consolidación del marco discursivo e institucional que acompañará la conformación de los Estados nacionales. A este respecto es clave la obra de Andrés Bello, quien, como lo mostró de manera convincente Julio Ramos, se preocupó por la relación entre lengua y ciudadanía, esto es, por la ética del bien decir como fundamento de las categorías modernas de pensamiento y de ciudadanía. En sus reflexiones, Bello se adelanta a la concepción de lo nacional al poner en relación el universal abstracto de la lengua y las costumbres con las peculiaridades de lo americano: "cada lengua tiene su genio, su fisonomía, sus giros".

Otro fenómeno destacado del siglo XIX es el enlace entre discurso histórico y narrativa —pensemos en la emergencia de la novela histórica en distintos sitios de Hispanoamérica—, que se hace sentir también en la textura del ensayo, ya que éste hará del ordenamiento histórico-causal una columna vertebral de su propia estructura.

El siglo romántico constituye la gran época del ingreso de la historia en la política, así como también de la política en la historia y de ésta en la filosofía, como se ha señalado respecto de la obra de Hegel. La progresiva afirmación de las nacionalidades en un proceso en el cual, como afirma Benedict Anderson en *Comunidades imaginadas*, América precede a Europa, va de la mano de una reasignación de papeles a la lengua y la literatura en cuanto garantes de la organización de las distintas entidades políticas y la postulación de imaginarios nacionales que se colocarán como antecedentes de esas propias entidades.

En "Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano", David Lagmanovich plantea que "la historia del ensayo hispanoamericano comienza en la cuarta década del sigo XIX", esto es, ya en la época de vida independiente, "por obra de aquella primera generación romántica" que, con la absorción de las letras europeas del siglo XIX, había unido "la formación previa en la ideología más renovadora del XVIII" (Lagmanovich 1984: 17). Afirma que el ensayo hispanoamericano está durante gran parte de su trayectoria confiado a las mismas manos en las que reposa, en gran medida, la conducción de la vida pública,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

esto es, que hay "una conexión más estrecha entre el ensayo y la vida social y política de Hispanoamérica que lo habitual en otros países" —"tales los casos de Bello (1781-1865) y Sarmiento (1811-1888), de Montalvo (1832-1889) y Hostos (1839-1903), y aun de Martí más adelante"—, y esto otorga una marca distintiva al género y permite a partir de allí establecer una periodización en tres grandes momentos:

1) Ensayo romántico-[realista]-positivista, que abarca tres generaciones: 1837, 1852, 1867.
2) Ensayo naturalista-modernista-[mundonovista], que comprende las de 1882, 1897, 1912.
3) Ensayo vanguardista-[neorrealista-irrealista]-existencialista, que corresponde a las de 1927, 1942, 1957.

Varios son los estudiosos que prefieren ubicar la consolidación del ensayo en la etapa romántica o en el clima liberal, cuando comienza a darse francamente una amplia reflexión sobre la independencia intelectual. Así, Arturo Andrés Roig y más tarde Claudio Maíz ven en el Prefacio al *Fragmento preliminar al estudio del derecho,* de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), un ejemplo clave para el surgimiento del ensayo de contenido filosófico-social. Varios son también los autores que ven en el *Facundo* (1845) de Sarmiento un punto de inflexión fundamental: tal es el caso del pensador cubano Medardo Vitier (1886-1960). El *Facundo*, obra infinita que transita entre varios géneros y que atravesó una compleja trayectoria editorial —ya que comenzó a publicarse bajo la forma del folleto para convertirse en una obra definitiva de diagnóstico de la vida argentina— hizo de la antítesis civilización-barbarie que se expandía ya entre distintos ámbitos cultos de la época la gran categoría interpretativa de la vida sudamericana: una categoría que tuvo amplio eco en toda Hispanoamérica y se extendió incluso a la narrativa.

Otra veta de interés es la que supuso el encuentro del ensayo y los registros y cuadros propios de la literatura de costumbres, hecho que permitió acuñar un imaginario sustentado en tipos y caracteres representativos de los distintos ámbitos rurales y urbanos, en un gesto que atraviesa el siglo en la pluma de conservadores, liberales y románticos, de nostálgicos y renovadores, y reviste diversas modalidades hasta desembocar en el franco realismo: es el caso de los retratos de autores como el cubano José Victoriano Betancourt (1813-1875), para quien "las costumbres forman la fisonomía moral de los pueblos". Romanticismo y costumbrismo encuentran uno de sus más altos

exponentes en Ricardo Palma (1833-1919), prominente prosista y autor de las *Tradiciones peruanas*, tal vez el reverso de las *Peregrinaciones de una paria*, la atormentada autobiografía de Flora Tristán (1803-1844). Es frecuente que los textos en los que el escritor narra su propia vida se entrecrucen también con el ensayo: por medio de ellos grandes prosistas como Sarmiento, Francisco Bilbao (1823-1865), Eugenio María de Hostos (1839-1903) dan cuenta de su autoconstrucción como figuras públicas y dejan valiosos testimonios de su autopercepción intelectual. Así, las reflexiones de muchos de estos escritores sobre la relación entre moral y política siguen manteniendo actualidad y capacidad de conmovernos. Se da también cierta permeabilidad entre otras formas de la prosa cívica —la carta, el diario, las reflexiones y pensamientos— que van cimentando una nueva concepción, racionalista y laica, del hombre como ciudadano y constructor de la nacionalidad.

El siglo XIX no sólo muestra el crecimiento de la poesía y la narrativa, con grandes exponentes románticos como los argentinos Esteban Echeverría (1805-1851) y José Mármol (1818-1871), sino también la expansión de la gran familia de la prosa no ficcional, que se ve remozada por la sorprendente proliferación de formas propias de la oratoria política, el discurso cívico, transcripciones de debates, notas científicas, textos didácticos, estudios críticos, artículos periodísticos que retroalimentan a una sociedad en proceso de ciudadanización, modernización y laicización: tal es el caso de Juan María Gutiérrez (1809-1878) o Juan Bautista Alberdi (1810-1884). Uno de los mayores ejemplos de vínculo entre la política y la moral, lo público y lo privado, es el ensayo del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889), autor de los *Siete tratados*, los *Capítulos que se olvidaron a Cervantes* y la *Geometría moral*, quien establece un puente entre el pensamiento liberal anticlerical y una voluntad de expresión que se apoya en el modelo castizo de la prosa.

La aparición de géneros mixtos se suma a la notable expansión del quehacer literario y artístico, que luego de cumplir un valioso servicio a la dotación de símbolos nacionales en la primera etapa postindenpendentista —tal el caso de la poesía patriótica y los himnos nacionales—, pronto se rearticulará con los proyectos nacionalizadores y modernizadores; así lo evidencian géneros como la novela y el teatro —constituido también este último en práctica de sociabilidad de los sectores medios, que se ven en él representados.

El periodismo americano alcanza en el XIX, de la mano del romanticismo y el liberalismo, una de sus máximas cotas de expansión y presencia social. Las primeras y tímidas hojas noticiosas del XVIII han cedido ya su sitio a la maquinaria periodística en progresiva ampliación y diversificación, y se dan

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

importantes avances en la industria editorial con el surgimiento de nuevas modalidades como el folletín, pero a la vez con la apertura de suplementos literarios y culturales, en fenómenos que van de la mano de la ampliación del espacio público y la consolidación de los procesos de ciudadanización, aun cuando muchas de las casas editoras y el aparato de reconocimiento y validación de los textos no se encuentren todavía en América (de allí que, por ejemplo, muchos hombres de letras demuestren por medio de sus cartas o sus diarios de viaje el enorme interés por ver publicadas sus obras en el Viejo Continente). El ensayo deberá ahora entrar en relación con diversas demandas de lectura: la intensiva y la extensiva; las exigencias de profundidad y voluntad de estilo se verán confrontadas con las exigencias de dinamismo, ligereza e ingenio que impone la nota periodística.

Todo ello contribuye para entender la emergencia de figuras tan sorprendentes como la de los ya citados Sarmiento y Ramírez, quienes reúnen, en una prosa de fuerte carácter político y de valor performativo, una extraordinaria capacidad de describir, diagnosticar e interpretar la realidad social con la sensibilidad propia de escritores dotados para la observación de las costumbres y los tipos populares, la curiosidad, la voracidad por los conocimientos y el afán enciclopédico característicos de su formación predominantemente autodidacta, así como el don de la palabra oral y escrita propia de oradores, ensayistas, periodistas: aquello que por entonces se daba en llamar "publicistas". De este modo, su prosa es a la vez diagnóstico e instauración de una realidad social y de un programa de reforma para sus respectivos países.

Difícil es para esta época aislar ejemplos de ensayo literario propiamente dicho, ya que, tanto los artículos, discursos, intervenciones, alegatos políticos de los mexicanos de la Reforma como los incontables textos que surgen a lo largo del continente son pensados en su plasticidad, en su carácter mixto, en cuanto integran diversas formas y géneros discursivos, puestos al servicio de una obstinada defensa de la razón, la educación y el conocimiento científico como motores del desarrollo social y la ciudadanización, así como modalidades de consolidación del espacio público y de refundación de naciones a partir de una nueva tradición, una nueva interpretación del pasado, una nueva forma de leer la literatura.

Una figura como la de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) es también altamente representativa del continuo trasiego entre prosa narrativa y prosa expositiva, así como de la relación entre las publicaciones periódicas y el libro. *El Renacimiento* será una de las primeras revistas culturales de América, ligada al programa de afirmación de la nacionalidad por medio de la

literatura. Las hiladas correspondientes al discurso histórico-narrativo y causal-argumentativo se anudan de manera compleja en la prosa de Altamirano, quien en *Historia y política de México: 1821-1882*, escribe:

> Las circunstancias especiales en que se verificó la Independencia de lo que se llamó por espacio de tres siglos *Nueva España*, el carácter de los caudillos y elementos que pudieron llevarla a cabo y, más que todo, la educación colonial y la inexperiencia absoluta del pueblo en materia de gobierno republicano, fueron causa de que no pudiera cimentarse en la antigua colonia española, convertida en nueva nación, un régimen definitivo que, haciendo reposar a la sociedad sobre firmes bases políticas, la libertase de preocupaciones y de inquietudes para consagrarse a la tarea de su progresivo desarrollo en todos sentidos (Altamirano 1958: 14).

Se debe recordar que la prosa periodística del XIX atraviesa profundas modificaciones, que tienen que ver con el complejo paso de las distintas etapas del liberalismo al positivismo, fenómeno que implica un cambio en el concepto de opinión pública y, por tanto, en la concepción del destinatario de los textos, e incluso una modificación de la temática y el lenguaje de los propios artículos: se trata nada más y nada menos que del paso de un modelo "forense" de la opinión pública a un modelo "estratégico" de la sociedad civil que traduce un cambio sustantivo en la concepción de lo social por parte de las elites (Palti 2005). En muchos casos se procura aproximar el discurso ensayístico de diagnóstico social al discurso propio de la mecánica o la clínica.

En una sociedad que en pocas décadas ha debido pasar por transformaciones tan radicales, como las que van de la ruptura del viejo orden colonial de base mercantilista al ingreso a un nuevo orden mundial de base capitalista regido por otras potencias, presenciamos el exacerbamiento del debate político a la vez que la emergencia de nuevas formas en prosa destinadas a nuevos sectores. Todas estas modalidades sirven al ritmo tenso y urgente de la política, a la necesidad de maduración de la opinión pública, a los imperativos del debate y la versión en papel de las ideas, a la necesidad de pensar e imaginar la nación y a las demandas eléctricas de una razón que aspira a iluminarlo todo, a indagarlo todo, a repensarlo todo. La prosa entra en el mundo y el mundo entra en la prosa: artículos de costumbres, textos de crítica, cartas, discursos, debates parlamentarios, tratados, ensayos, cuyo fin último es nada menos que proveer de un nuevo imaginario y un nuevo sistema representativo del tiempo y del espacio ciudadano que permita dar fundamento a las nuevas entidades nacionales.

Es la gran época del diálogo y de la confrontación de ideas, en el estilo ágil de la conversación, inflamado en la arenga cívica y mordaz de la crítica. Se expande el modelo del ciudadano con voz y voto, se expande el espacio público, y se va construyendo por medio de la palabra, la opinión, el debate, que atraviesan una y otra vez los porosos límites entre lo dicho y lo escrito. La conformación de un catálogo expansivo de temas, la estandarización de un lenguaje moderno, la dinámica de un estilo claro y contundente acompañado por la simplificación en la presentación gráfica y la incorporación de tipos de imprenta altamente legibles, son todos ellos elementos que contribuyen a generar un espacio simbólico ciudadano, donde se aspira a que lectores de distinta procedencia social, regional y étnica superen provincianismos e intereses particulares para encontrar una voz, un vocabulario, un estilo, un modo de opinar compartidos.

Pero no olvidemos tampoco que en este momento en que los modelos dados por la cultura europea comienzan a ser renegociados —en el paso entre lo que José Carlos Mariátegui (1894-1930) denomina etapa colonial a etapa cosmopolita, y de ésta a cultura nacional, así como aquello que más recientemente Gregorio Weinberg (1919-2006) ha llamado el salto de la cultura impuesta a la cultura admitida, como más tarde de ésta a la cultura discutida—, empiezan también los procesos de refuncionalización de nuestras elites intelectuales como "bisagra" de procesos que en muchos casos implicaron nuevas formas de subalternización de diversos grupos poblacionales a través de la imposición de nuevas formas del discurso hegemónico del poder y de la ley (Altamirano 2008).

Por otra parte, la letra impresa del siglo XIX sigue relacionada, en muchos ámbitos, con ese fenómeno que Antonio Cándido denomina "una literatura sin lectores", dado el enorme peso del analfabetismo y dado que en buena medida los debates de ideas no logran expandirse mucho más allá del selecto grupo culto que habita la ciudad letrada.

El estilo ensayístico atraviesa las distintas textualidades en plena era del intercambio de ideas y el debate a viva voz, del diálogo mordaz, de la pintura de costumbres, en escenas pronto traducidas en letra. La prosa se hace permeable a nuevas formas de la oralidad: el diálogo adopta muchos registros: la conversación, la protesta, la polémica, la sátira, la crítica, la ironía, la arenga, la farsa, formas todas emanadas de la discusión en el espacio público.

Para hacerse eco del registro oral, la transcripción escrita se carga de indicadores deícticos, imágenes cinéticas, signos de admiración e interrogación, puntos suspensivos, interjecciones, giros y modos verbales que permiten la

cita ágil y la transcripción de la dinámica de la conversación y el pensamiento, a la vez que la inscripción de la situación concreta de diálogo y experiencia en el terreno del papel.

El estilo conversacional se combina con el presente eléctrico de la experimentación, la reflexión y el debate de ideas: se plantean preguntas y se emplean términos que transitan una y otra vez los umbrales que separan al texto especializado de la polémica ciudadana.

Entre el libro de gran aliento y los textos de coyuntura, todas estas formas de la prosa de ideas, y muy particularmente el artículo periodístico, representan el "gozne" que permite la articulación entre las reflexiones sobre temas capitales y las que obedecen a las necesidades de la hora, incrementadas por una incesante inestabilidad política y la mutabilidad de la realidad a que se hace referencia (Maíz 2004: 137).

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se vive un doble fenómeno: por una parte, el ensayo se convierte en vehículo del debate de ideas —separación Iglesia-Estado, libertad de prensa, trabajo, derechos de la ciudadanía son algunos de los temas recurrentes— y, ya con el positivismo, la prosa se estandariza e instrumentaliza para servir a la expansión de la razón y la ciencia, a la vez que la instancia del autor se adapta cómodamente en muchos casos a la perspectiva del narrador omnisciente, con predominio del estilo descriptivo y pretensiones de objetividad: se busca una "física social" capaz de determinar leyes que den cuenta de las conductas humanas. La voz autoral y las pretensiones de objetividad acercan la prosa no ficcional a la narrativa del realismo y el naturalismo. Novela y ensayo se vuelven escenarios intercomunicados donde el escritor, que busca un terreno de objetividad como verdadero "secretario o amanuense de la naturaleza", tratará de captar y describir los hechos y estudiar los mecanismos y leyes que los dirigen. El colombiano Carlos Arturo Torres (1867-1911), autor de *Idola fori* (1910), analiza de un modo que aspira a erigirse como objetivo las consecuencias de la introducción en América de ideas europeas. El pensamiento del jurista y sociólogo argentino Carlos Octavio Bunge (1875-1918), autor de ensayos tales como *Nuestra América*, *Principios de psicología individual y social* y *El derecho. Ensayo de una teoría integral*, se vio también influido por el comtismo y el darwinismo y la voluntad de formular un diagnóstico científico de la vida social y aplicar estos principios a la ética y al derecho (Marí 1996: 166).

El ensayo convive también con el quehacer de las grandes figuras que construyen las historias nacionales y las grandes historias de la literatura: desde el precedente de fray Servando y su *Historia de la revolución de la Nueva*

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

España hasta los mexicanos Carlos María de Bustamante (1774-1848), Lucas Alamán (1792-1853), José María Luis Mora (1794-1850), Manuel Orozco y Berra (1816-1894) o Justo Sierra (1848-1912). También en este país autores como Altamirano, José María Vigil (1834-1893) o Francisco Pimentel (1834-1896) emprenderán los grandes relevamientos de historia de la literatura. Pero no sólo en México se da este notable grupo de constructores de la historia y la literatura nacional: otro tanto hacen, en Argentina, Vicente Fidel López (1815-1903) o Ricardo Rojas (1882-1957); en Ecuador, Pedro Moncayo (1804-1888) o Pedro Fermín Ceballos (1812-1893); en el Perú, José de la Riva Agüero (1885-1944); en Puerto Rico, Francisco Mariano Quiñones (1830-1908); en Santo Domingo, Antonio del Monte y Tejada (1783-1861); en Uruguay, Andrés Lamas (1820-1891) o Carlos María Ramírez (1848-1898); en Venezuela, Rafael María Baralt (1810-1860) o Juan Vicente González (1811-1866).

Es también frecuente el acercamiento entre la forma del ensayo y la del discurso biográfico: los chilenos Miguel Luis Amunátegui (1828-1888), con sus monumentales vidas de Simón Rodríguez y Andrés Bello; Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), con su vida de Diego Portales, y José Toribio Medina (1852-1930), quien nos ha legado biografías de Ercilla, Balboa, Magallanes; el venezolano Felipe Larrazábal (1816-1873) escribe una vida del Libertador Simón Bolívar, el argentino Bartolomé Mitre (1821-1906) prepara grandes recuentos de la historia de San Martín y Belgrano. Es también notable, como se dijo, el discurso autobiográfico, mediante el cual muchos personajes del romanticismo, liberalismo y positivismo hicieron un recuento de sus vidas como modelos representativos de un país, una época, un estilo de pensamiento y un proceso de autoconstrucción moral e intelectual.

Desde la tradición racionalista y liberal emerge la voz de Eugenio María de Hostos, pensador ligado a su vez a la defensa del racionalismo y la educación en una postura afín a la del krausismo español y quien, como Martí, procurará mostrar la profunda inmoralidad en que se funda el colonialismo. Procedente de Puerto Rico como Martí de Cuba, dos naciones todavía oprimidas por España hacia fines del siglo XIX, ambos autores alimentarán con la pura y desgarrada experiencia de vida un programa de independencia política e intelectual, en una existencia doblemente atormentada además por la toma de conciencia del avance de un nuevo orden capitalista y mercantil que tampoco habría de favorecer a los latinoamericanos: el orden del hierro.

La lectura de autores cercanos al racismo y al racialismo como el boliviano Alcides Arguedas (1879-1946), el mexicano Francisco Bulnes (1847-1924)

o el argentino Carlos Octavio Bunge, así como de uno de los más grandes representantes del pensamiento positivista, como Justo Sierra, mostrarán que el ensayo ha sido puesto al servicio de los grandes proyectos que apuntalan la idea de un Estado nacional fuerte, que subsume a las "informes" mayorías (sectores indígenas y campesinos, como más tarde sectores inmigratorios y populares) en proyectos de integración y educación comandados por nuevas elites. Incluso el discurso narrativo de la hora se dará a la tarea de enmarcar, asimilar, nombrar, las zonas sociales que han quedado al margen de los procesos modernizadores y los proyectos centralistas. El chileno Jorge Lagarrigue (1854-1894) afirma que el positivismo tenía la aptitud de reorganizar la sociedad moderna, gracias a su capacidad de apoyarse en el estudio del organismo social. Pero al mismo tiempo, en distintos escritores aparecerá lo monstruoso como un recurso que sirve para nombrar y dar visibilidad a las zonas oscuras e indefinidas que están a la vez fuera y dentro de la experiencia del propio artista y de su época: lo peligroso, desestabilizador e innombrable de un mundo en aparente calma.

El ensayo entre dos siglos

Al terminar el siglo XIX y avanzar los procesos de consolidación de los distintos Estados nacionales, modernización y diversificación de la producción económica, urbanización y cambios poblacionales, además de diferenciarse y estructurarse las distintas esferas del quehacer humano, y muy particularmente el campo literario y el intelectual, el ensayo deberá confrontarse con nuevas demandas de época y nuevos temas de reflexión. Crece por otra parte el sector terciario de la economía y con ello las expectativas de incorporación de nuevos actores a la vida ciudadana, fenómenos que demandan a su vez la ampliación del ámbito letrado capaz de nutrirlo. Los contingentes migratorios e inmigratorios contribuyen a los fenómenos de crecimiento de las ciudades. El desarrollo de vastos programas educativos irá de la mano de la emergencia de un nuevo espacio para el ingreso definitivo de la mujer a la esfera pública: el magisterio.

Las condiciones materiales de producción favorecerán la expansión de la prosa: por una parte, el periodismo y los avances de la imprenta habían impuesto a los textos las demandas de la estandarización, la dinámica informativa y el vínculo con la técnica. El ensayo deberá entonces entrar en diálogo con las exigencias del quehacer periodístico, en fuerte tensión con la voluntad

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de estilo e individualización de los grandes escritores-cronistas del momento, como José Martí (1853-1895) y Rubén Darío (1867-1916). Por otra parte, el interés por encontrar leyes objetivas de la vida social y la expansión de las normas de la retórica laica habían llevado a la constitución de una nueva prosa ensayística que buscaba dar cuenta fiel y transparente de una presunta verdad objetiva, y ofrecer modalidades de diagnóstico de la vida social.

Las tareas intelectuales que esperaban a las elites cultas del siglo XIX y principios del XX fueron así enormes: no sólo crear instituciones y dar nuevos marcos legales, sino también generar verdaderos relatos de los orígenes para la consolidación de los Estados nacionales. Es la gran hora de la letra impresa y de la expansión del libro y el periódico. Es también la gran hora de la constitución del campo literario moderno.

Modernismo, modernidad y modernización literaria

Progresivamente el ensayo se afianza en los ámbitos político, científico e intelectual, pero a la vez, conforme avancen los procesos de modernización y organización de las distintas esferas y campos, habrá de enfrentarse a otro desafío: la constitución del campo literario propiamente dicho a fines del XIX y el surgimiento de una nueva modalidad de ingreso del escritor en la vida social, en cuanto trabajador intelectual que va tomando conciencia del creciente proceso de profesionalización. Es así como el ensayo ingresa, de la mano de los grandes modernistas, al campo de las letras, en un momento de fuerte reestructuración del mismo debida, como lo demostró Bourdieu, al ingreso de la noción de arte puro y a la puesta en valor de ideas como la de creación, así como también la progresiva autonomización de otra práctica: la de la crítica y la apasionada defensa de la verdad en la arena política. Se da al mismo tiempo un proceso que Iván Schulman caracteriza como "una necesidad de individuación del discurso colectivo": "El escritor de la época moderna es un creador autorreflexivo, con una conciencia aguda y a menudo angustiada, poseído de una nueva visión de su propio arte" (Schulman 1991: 95). En época del modernismo se gesta también la noción de cosmopolitismo, que significa una puesta al día y una sincronización con fenómenos que se están dando en otras partes del mundo. Con los modernistas, y fundamentalmente con Darío, el campo literario logra alcanzar perfiles definidos y acordes con el proceso de modernización de las diversas esferas de la vida social; la producción simbólica se pone en consonancia con los ritmos de otras partes del mundo; el campo

literario se fortalece en una autonomía relativa y se redefine incluso el sistema de géneros literarios.

Esto habría de llevar al ensayo a nuevos derroteros: la aparición del poema en prosa, que traduce a su vez el acercamiento entre la literatura y otras formas del arte, así como la aproximación entre los ámbitos de la creación y de la crítica, es clave en autores como Martí y Darío, quienes lo conducirán a nuevas exigencias y tensiones: *Los raros* (1905) es buen ejemplo de ello. Allí, al saludar el genio artístico de Martí y su valor como "caballero de pensamiento", Darío se refiere a "Martí pensador, Martí filósofo, Martí pintor, Martí músico, Martí poeta siempre" y lo celebra por medio de un cruce de imágenes provenientes de los diversos órdenes del arte (Darío 1943: 216-218).

A su vez, la creciente conciencia modernista del trabajo intelectual y del compromiso político llevará a ligar de nueva forma el ensayo a la reflexión sobre la vida de nuestra región. Tal es el caso del también poeta mexicano Manuel Gutiérrez Nájera (1859-1895), impulsor de la crónica mundana y editor de la revista *Azul*, o del cubano Julián del Casal (1889-1954), quienes exploraron esta zona de encuentro entre ensayo, crónica y artículo periodístico, sin dejar de interesarse también en la relación entre poesía y prosa ("en achaques de arte, no hay poetas ni prosistas, sino artistas y no artistas. La prosa tiene su ritmo recóndito", escribe el mexicano). Los venezolanos Rufino Blanco Fombona (1874-1944) y Manuel Díaz Rodríguez (1871-1927) o el colombiano Baldomero Sanín Cano (1861-1957) hicieron también singulares aportes a la construcción de la prosa. Fue también de interés el desarrollo de la crónica modernista, hija de la nueva sensibilidad ante el desarrollo urbano, del encuentro entre el escritor solo que recorre las calles de una ciudad en crecimiento y la sociedad descarnada, entre el periodismo y la literatura, entre la vocación de registrar lo inmediato y el interés por introducir reflexiones morales, artísticas, políticas, entre la voluntad de dar testimonio del presente y reescribirlo con voluntad de estilo y que cuenta con representantes como los ya nombrados, así como con Luis G. Urbina (1864-1934), Amado Nervo (1870-1919), José Juan Tablada (1871-1945) y el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927). La modernidad da pie al surgimiento de otras muchas manifestaciones híbridas, como las "aguafuertes" del narrador argentino Roberto Arlt (1900-1942).

Es que el encuentro entre artículo periodístico y prosa artística representó uno de los momentos axiales de rearticulación del ensayo con los campos cultural y literario, y con las demandas de estilo, de lectura y de público propias de cada uno de ellos.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Muchos consideran a José Enrique Rodó (1871-1917), autor de textos como el *Ariel*, *El mirador de Próspero* y *Motivos de Proteo*, como el gran representante de la prosa modernista, sensible a las necesidades de transformación que exigen los nuevos tiempos y que contribuye a acuñar una "retórica laica" para la formación de esa nueva elite de la inteligencia americana que habría de conducir los destinos del continente. Rodó, como Darío, afirma en su oposición entre Ariel y Calibán el contraste entre la espiritualidad de base latina y el pragmatismo de raíz sajona: de algún modo para el modernismo lo *propio* de la cultura latinoamericana es aquello que la acerca a lo *universal*. En estos autores, la figura del Calibán, alimentada por la visión naturalista que lo hace fruto del temperamento, se opone al Ariel, figura a cuya reinterpretación contribuye un nuevo componente redescubierto en el gozne de los siglos: la vida del espíritu.

Será Darío el primero en plantear el derecho de apropiación que tienen los americanos del legado universal, así como también el derecho que tiene el artista de que su práctica sea reconocida como diferencial en el campo social: así lo mostrará en los temas, lecturas y homenajes que se evidencian en sus textos, en los que dialoga con diversos autores cuya obra aclimata en el campo simbólico de lo americano mediante la confirmación de un nuevo espacio para el escritor y su práctica específica.

A partir de autores como los citados y de las exigencias de la crítica de arte, el propio ensayo se enfrenta a nuevos desafíos formales, temáticos, estilísticos. La relación entre autor y lector se reconfigura. El quehacer del ensayo tiende nuevos lazos de familia y nuevas genealogías: una rama del tronco común del ensayo se separará del periodismo y se acercará a la lengua secreta de la creación ("Dos patrias tengo yo / Cuba y la noche", escribe Martí en uno de sus más grandes poemas). Una vez más, el movimiento del ensayista evidencia la complejidad de una experiencia a la vez artística e intelectual. El ensayo comienza a convertirse en el gran mediador entre la creación y la crítica, en permanente equilibrio y rejuego entre el ámbito de lo público y el de lo privado, en la arena donde el escritor piensa su relación con la vida colectiva. Todos estos movimientos internos al texto se relacionan a su vez con fenómenos que también se están dando en el "afuera" del texto: la relación entre letra e imagen en los grabados de los periódicos, destinada a reforzar el aspecto referencial y comunicativo, se plantea como diferente de la relación entre letra e imagen cuando de los museos o los salones de plástica se trata y cuando las capacidades de reproducción técnica de las imágenes marchan a la zaga de los avances en la imprenta.

Buena muestra de ello es el ensayo-crónica "Nueva York y el arte. Nueva exhibición de los pintores impresionistas" de Martí, que se publica en 1886 en el diario argentino *La Nación*. En este texto se observa la tensión entre la prosa de voluntad artística y la prosa informativa. En cuanto periodista y cronista, el autor debe hacer llegar a los lectores del renombrado diario argentino los elementos referenciales básicos: lugar, fecha, datos sobre los cuadros de la exposición. Pero a la vez Martí quiere participar su descubrimiento de que la plástica misma se ve atravesada por otros elementos que hacen también al campo: exposiciones, mercado, público. En "Nuestra América" (1891), Martí plantea a la prosa los requisitos de una moral de la forma, traducidos como demanda de una "prosa centelleante y cernida", a la vez que de una forma de la moral, puesto que toda prosa debe ir "cargada de idea". Y si contemplamos estos requisitos a la luz de su práctica como hombre de acción y pensamiento, ensayista, poeta, periodista, crítico de arte, descubriremos que la prosa se vuelve a la vez medio, fin, escenario y umbral para sus reflexiones y su quehacer como creador, crítico, intelectual. Otro tanto nos ha dejado Rubén en los ensayos recogidos en *Los raros* y en muchos otros textos salidos de su pluma, desde los que prepara como corresponsal para distintas publicaciones periódicas hasta los que colindan con el poema en prosa, en los que además nos ofrece una reflexión a la vez del artista y del conocedor de su *métier*.

Las potencialidades creativas e interpretativas del ensayo se desarrollarán de manera notable en el siglo XX, con el preludio que significó la tensión entre positivismo y espiritualismo, en pleno momento de afirmación de los imaginarios ligados a las formaciones nacionales. Una proliferación de revistas literarias, sociedades de conferencias, círculos de debate intelectual, dará nuevo cauce al género y propondrá un nuevo tipo de relación con las culturas centrales al integrar la lectura de pensadores como Nietzsche, Boutroux, Bergson.

En México, el Ateneo de la Juventud, fundado en 1909, emprenderá la recuperación de autores y tradiciones de pensamiento excluidas por el positivismo, y con ellos, mediante nuevas búsquedas reflexivas y nuevas síntesis en la prosa —como venía sucediendo en España a partir del krausismo y la generación del 98— el ensayo se acercará al discurso reflexivo renovado, y se fortalecerá como herramienta de interpretación, convertido ahora en una modalidad de indagación de las formaciones artísticas y culturales y de la crítica de los valores. Reunidos primero en la biblioteca de Caso, con sesiones presididas por la estatua de Goethe, nos preguntamos qué fue pri-

mero, si la escena introductoria del *Ariel* o el encuentro de los ateneístas: José Vasconcelos (1882-1959), Pedro Henríquez Ureña (1884-1946), Alfonso Reyes (1889-1959), Julio Torri (1889-1969), Jesús Acevedo (1880-1918), Alfonso Cravioto (1884-1955), entre otros, estaban tejiendo un nuevo modo de pensar el vínculo del conocimiento con la intuición y la vida espiritual.

En un exquisito texto, en el que hace del ensayo corto el antagonista de "la tentación de agotar el tema" y del "afán sistematizador", dice Torri:

> Es el ensayo la expresión cabal, aunque ligera, de una idea. Su carácter propio procede del don de evocación que comparte con las cosas esbozadas y sin desarrollo. Mientras menos acentuada sea la pauta que se impone a la corriente loca de nuestros pensamientos, más rica y de más vivos colores será la visión que urdan nuestras facultades imaginativas (Torri 1964: 33 y 34).

Mientras que algunos ven en los ateneístas a los precursores intelectuales de la Revolución mexicana, muchos son también quienes consideran que en los hechos su reflexión se vio rebasada por la marcha de la historia. Ángel Rama, quien defiende esta última opinión, hace atinados comentarios respecto de los distintos lugares asignados a los personajes ligados al trabajo intelectual en *Los de abajo*, de Azuela. Años después de la Revolución, la figura del intelectual al servicio público tratará de salvar estas contradicciones.

Un caso singular es el de Martín Luis Guzmán (1887-1976), gran prosista que estuvo ligado en su juventud al Ateneo y que más tarde se dedicó a dar cuenta de los sucesos de la Revolución. En su primoroso ensayo sobre la máquina de escribir, "Mi amiga la credulidad" (1920), evoca de manera singular los hallazgos de las vanguardias —poética, plástica, musical— a la hora de referirse a la "sinfonía mecánica" que improvisa por las noches cuando compone con su máquina de escribir. Pronto el ensayo heredero de la etapa revolucionaria, que vive en gran medida en los medios periodísticos o se cuela en las reflexiones de la gran novela de la Revolución, se enlazará con la gran polémica de la época entre nacionalistas y cosmopolitas.

La Revolución pone sobre el tapete un problema mayor de la literatura de nuestra región. Como lo muestra Antonio Cornejo Polar (1936-1997) para el caso de la novela indigenista peruana, en una genial observación que podemos hacer extensiva a grandes zonas de nuestra producción literaria, las obras se ven atravesadas por una contradicción básica, una estructura heterogénea marcada por un abismo de imposible resolución, como lo traduce la distancia

entre el tema a que se refiere la obra y el lector a que va destinada. El escritor latinoamericano se ve muchas veces atenazado por las contradicciones entre su pertenencia a un círculo letrado y las demandas de un mundo más amplio del que quiere dar cuenta: una de las tensiones más fuertes es la que se dará entre la palabra escrita y la voz.

Hombre complejo y representativo de todas las pulsiones de época ha sido José Vasconcelos, gran prosista y educador, "Ulises criollo" que dotó a las políticas educativas y la difusión de la lectura de un contenido de misión cultural, a la vez que logró insertar el tema de la Revolución mexicana en las redes de discusión de la época. En uno de sus ensayos más recordados, *La raza cósmica* (1925), plantea que será en la América española donde surgirá la primera raza síntesis capaz de llevar fraternidad y universalidad a todo el globo.

Si reparamos en otras formas de la relación entre hombres de letras y vida pública, es evidente que a lo largo de los años se había confirmado en muchas esferas el fortalecimiento de ideas nacionalistas. En la etapa del nacionalismo no sólo se cruzan el discurso literario con el plástico y musical, sino también la práctica historiográfica y el arduo trabajo de organizar bibliotecas y preparar las primeras grandes bibliografías y fuentes documentales, como lo prueba la obra de Ricardo Rojas (1882-1957), autor de *La literatura argentina; ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (cuya publicación se inicia en 1917) o de Jorge Basadre (1903-1980), historiador, literato y bibliófilo peruano, autor de obras como *Perú: problema y posibilidad* (1931) o su *Historia de la República del Perú* (1939), entre muchas otras muestras de la inmensa producción de época.

La obra en prosa de poetas del modernismo y el posmodernismo permitió renovar el discurso moral y costumbrista. Tal es el caso de autores que, como Ramón López Velarde (1888-1921) en "Novedad de la patria", proponen que, lejos de la retórica oficial al uso, sean ahora el artista y el pensador quienes tomen la palabra para nombrarla.

Los años en que ingresan las vanguardias artísticas y políticas son también los años en que se replantea la relación del arte, el Estado nación y el cosmopolitismo. Se fortalecen las grandes ciudades capitales, a la vez que se dan fuertes tensiones externas e internas de grandes repercusiones, con el ingreso del capital británico y norteamericano por medio de inversiones en ferrocarriles, barcos de vapor o maquinarias que llevarán a la reconfiguración de los mapas nacionales y los paisajes urbanos, ahora unidos y desunidos de otros modos en esta nueva edad del hierro. Con las vanguardias el sistema literario evidencia nuevos cambios: el campo literario consolida su autonomía, se en-

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

riquecen y radicalizan los lenguajes artísticos y se genera un público especializado receptivo surgido de los sectores cultos urbanos; se instaura el ideal universalista de la creación artística y se descubren nuevas categorías para pensar y producir la literatura: tal es el caso de las propuestas vanguardistas de ruptura.

La Primera Guerra Mundial y el avance del capitalismo darán lugar a tempranas posturas antiimperialistas y favorecerán el surgimiento de redes intelectuales que serán a su vez sensibles a los acontecimientos de la Revolución mexicana y la Revolución rusa, así como al clima de la Reforma universitaria que surgirá a partir del replanteo de la función de la academia y de las elites ante la emergencia de movimientos obreros y estudiantiles, levantamientos campesinos y mineros. Panfletos, arengas, discursos, proclamas, documentos partidistas, textos de propaganda política y manifiestos de las distintas vanguardias políticas y estéticas complejizarán la gran familia de la prosa de ideas y plantearán al ensayo nuevas exigencias de concisión y de apertura a nuevos sectores de lectura.

Si se atiende a la emergencia del discurso marxista y la llegada de las ideas de la vanguardia política y estética, se desemboca en autores de la magnitud intelectual de José Carlos Mariátegui (1891-1930). La cuestión del indio, que había recibido hasta el momento un tipo de resolución simbólica por medio del discurso criollista y positivista, será abordada ahora críticamente por Mariátegui, quien llevará a nuevos destinos la crítica que comenzara en el Perú Manuel González Prada (1848-1918). En el prólogo a los *7 ensayos,* Mariátegui afirma también una nueva modalidad de la práctica ensayística: la crítica ideológica, al afirmar que la postura del autor no es la de juez ni implica la asunción de una pretendida neutralidad como lo quería el discurso hegemónico, sino la posición de fiscal y acusador, esto es, la voz interesada, la mirada crítica y la denuncia. Al hacerlo así Mariátegui pone en evidencia que la identificación de la voz del escritor con la voz de la verdad es arbitraria, e instaura un quiebre fundamental en el pacto representativo del realismo y el positivismo, así como pone en evidencia que éste se apoya en un sentido jurídico implícito. En una admirable síntesis de vanguardia artística y vanguardia política, Mariátegui propone una compleja reinterpretación de la historia y plantea tres grandes etapas para la comprensión de la historia del Perú: colonial, cosmopolita y nacional, e inaugura así una nueva modalidad de interpretación de lo nacional que habrá de estar enriquecida por una previa apertura al mundo que evite cualquier forma de cerrazón política y provincianismo cultural.

De este modo, el pacto entre literatura realista y naturalista y el ensayo positivista, que se apoyaba también en convenciones de referencialidad y en la asunción de una pretendida objetividad del autor apoyada en el modelo de narrador omnisciente y en la frecuente apelación a metáforas inspiradas en el mundo de la mecánica, la medicina, el derecho, se irá desmoronando a favor de nuevas manifestaciones del ensayo, que en buena medida adoptan también un formato más corto, un estilo más directo y polémico, como es el caso de los textos que publica la revista *Amauta*. A principios de siglo XX se evidencia también el ensayo del primer antiimperialismo, que se enlazará a su vez con una concepción latinoamericanista en la pluma de autores como los argentinos José Ingenieros (1877-1925) y Manuel Ugarte (1878-1951), animadores de la causa antiimperialista en la Unión Latinoamericana y el Boletín *Renovación*.

En cuanto a las condiciones materiales de producción, siguiendo un proceso que se anunciaba ya desde fines del XIX, el ensayo fortalecerá su vínculo con el periodismo y se desarrollará como forma que dará cauce a los crecientes debates de la opinión pública. Progresivamente, el surgimiento del periodismo cultural y de crítica de arte, aligerado de las demandas del positivismo, que habían a su vez acallado el gran estallido romántico, permitirá una expansión del ensayo de signo culturalista. Tal es el caso de las colaboraciones que integran *Repertorio Americano*, revista fundada en Costa Rica por Joaquín García Monge (1881-1958).

Por otra parte, la creciente expansión del libro, la estandarización y el abaratamiento de la producción editorial darán nuevo soporte a la obra de los escritores, cuya circulación se verá favorecida además por el vapor, el correo y el ferrocarril: inventos señeros de la expansión capitalista que nuestros intelectuales aprovecharán como medio de difusión de sus ideas, aun cuando, como en el caso de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) en su *Radiografía de la pampa* (1933) denuncien esta gran paradoja del desarrollo aparente: los ferrocarriles, en lugar de traer riqueza, sólo llegaron a sembrar pobreza.

Los avances tecnológicos y el incremento de las comunicaciones favorecen la fuerza expansiva de las prosa de las vanguardias, que no sólo se traduce en la exploración de un nuevo terreno del campo literario: el de los manifiestos, periódicos murales, prólogos y epílogos, intervenciones públicas y textos programáticos, sino también en nuevos cruces entre la letra, la imagen y el sonido, así como en el ingreso de los nuevos experimentalismos en el ámbito de la letra y la producción gráfica, como lo muestran el "Non serviam" (1914), "La creación pura (ensayo de estética)" (1921) o "El crea-

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

cionismo" (1925) de Huidobro, o los textos de *Favorables París Poema* o los muchos textos de crítica de César Vallejo, tales como "Autopsia del superrealismo" (1930) o, en América Central, los manifiestos antiacadémicos del nicaragüense José Coronel Urtecho (1906-1994) y los artículos de su connacional Pablo Antonio Cuadra (1912-2002).

A lo largo del siglo XX el ensayo volverá a confrontarse con las demandas del siglo anterior, aunque ahora desde una nueva problemática: la visibilidad de las nuevas prácticas artísticas, entre la creación y la crítica; la creciente especialización de los campos del saber y de la creación; la formalización de las ciencias a partir de un nuevo paradigma epistemológico; el surgimiento de nuevos fenómenos de público, todo ello atravesado por uno de los más grandes descubrimientos de la época: la especificidad de los problemas del lenguaje y el significado. Por otra parte, si la literatura contribuyó a dar fundamento simbólico a la consolidación de los Estados nacionales, a lo largo del siglo XX vivirá también la crisis de ese mismo discurso.

Con el avance de los años, la paulatina formalización de las disciplinas del saber, la consolidación del paradigma lingüístico y la redefinición de la tarea interpretativa darán lugar a un discurso peculiar que conducirá a nuevas formas de exigencia para la prosa ensayística. Este tipo de textos se verá precisado así a seguir varias líneas: por una parte, en las primeras décadas del siglo XX se expande la prosa *exotérica* característica del ensayo de divulgación dirigido al gran público, enlace entre literatura y sociedad. La paulatina expansión de las empresas editoriales latinoamericanas y la proliferación de revistas literarias, suplementos de periódicos y revistas culturales darán el marco y el sustento material adecuado para la consolidación del ensayo. Artículos y reseñas traducen una ampliación de los espacios de producción y lectura, de crítica y comentario. Por otra parte, surge el ensayo de creación, práctica en muchos casos *esotérica* para conocedores e iniciados que llevará a establecer nuevos cruces con el poema en prosa y otras formas creativas, se verá fortalecido en el campo literario propiamente dicho y se acercará a la poesía, la música y las artes plásticas como más tarde a las demandas de la renovación narrativa para dedicarse a formular nuevas búsquedas estéticas.

Se redefine también la función del intelectual, en un momento de puesta en circulación vertiginosa de hombres e ideas y el ingreso de los reclamos políticos entre los nuevos contingentes sociales que alimentan las clases trabajadoras, atravesados por la incorporación del discurso del marxismo, socialismo, anarquismo, comunismo. Las dos guerras mundiales habían mos-

trado que el modelo eurocéntrico al cual se habían afiliado nuestras clases dirigentes estaba pasando por una fuerte crisis en el seno mismo de las formaciones culturales hegemónicas, y se abre así una nueva etapa, la de una cultura discutida, también en un sector importante de nuestras elites que no se siente ya con derecho a suscribir el modelo conservador ni criollista de viejo cuño. Y si bien los movimientos de independencia asiáticos y africanos no tuvieron mayor eco entre los miembros de nuestra intelectualidad, sí alcanzó a la sensibilidad de las vanguardias el acrecentamiento del proceso de circulación de testimonios arqueológicos y etnográficos de otras culturas: la oposición Próspero-Ariel se abre ahora a un tercero, ese otro, que es Calibán, al que —apelando a una expresión retomada por Fernández Retamar (1930-) y Leopoldo Zea (1912-2004)— Próspero enseñó a hablar y sólo aprendió a maldecir…

En este clima se consolidan dos presencias fundamentales, ligadas en su juventud al clima ateneísta y que habrían de alcanzar un perfil propio: Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) y Alfonso Reyes (1889-1959). Procedentes ambos de sectores cultos y formados en plena atmósfera arielista, presenciarán fuertes sacudones políticos: la ofensiva de la dictadura en su natal Santo Domingo en el caso del primero, y la crisis del régimen porfirista en el caso del segundo. Pero además, la vida de ambos habría de confluir, junto con la de otros grandes como Vasconcelos, Caso, Azuela o Martín Luis Guzmán en el momento de la Revolución mexicana, que llevó a replantear el lugar del hombre de letras en la sociedad y sometió a dura prueba a personalidades que, como ellos, sintieron honradamente afinidad con los reclamos populares y la obligación de repensar de manera autocrítica el lugar que les tocaría ocupar ante las nuevas circunstancias de la historia.

La obra de Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes trató de salvar todos estos obstáculos, alimentada por un sentido de misión cultural del hombre de letras apoyada en la idea de salvación a través de la educación, la razón y el libro. El ensayo se convierte con ellos en una forma de intervención edificante en el mundo cultural, en un sostenido esfuerzo por mostrar la diversidad y superarla a través de síntesis integradoras. Es constante en ambos la apertura a la historia y los procesos sociales, a la vez que la adopción del nuevo concepto incluyente y generoso de “cultura” que comienza a circular con las nuevas contribuciones de la antropología. Se dedican a estudiar arduamente las distintas zonas de la producción literaria y artística para encontrar claves de la experiencia y la expresión americana. Se internan en los laberintos de la lengua española en América y la ponen a negociar con las voces populares en busca

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

de una nueva síntesis. El movimiento asuntivo, en espiral ascendente e incluyente, que propone Reyes en las "Notas sobre la inteligencia americana" a la hora de pensar nuestras posibilidades, o la permanente dialéctica entre "el descontento y la promesa" como marcas del sentido de la historia de la cultura americana en el caso de Henríquez Ureña se enlazan con una nueva concepción, modernizada, de la noción de utopía como principio de integración, como "principio esperanza" necesario para remontar el desgarramiento, la escisión y los cuellos de botella que llevan al ciudadano medio a la desesperanza. Al hacerlo así diseñan un nuevo lugar para nuestros intelectuales que mucho debe al sello arielista, aunque remozado por un discurso progresista cercano al liberalismo social y al socialismo a la Jaurès detonado por el reformismo universitario y el juvenilismo de la hora. Se trata además de dos intelectuales itinerantes que superaron simbólicamente el desgarramiento de su vida y sus bibliotecas por medio de una obra de permanente búsqueda de integración y unidad. En 1925 se publica "La utopía de América": un texto que habría de tener enorme expansión mediante las redes juvenilistas y reformistas entre cuyos integrantes habría también de divulgar Henríquez Ureña un programa emanado de la experiencia de la Revolución mexicana. En este texto, que retoma desde nuevas bases el mensaje y el lugar simbólico del *Ariel*, recupera la idea de utopía como ligada al modelo civilizatorio del Mediterráneo y del pueblo griego, en el cual encuentra el autor inspiración para su propia propuesta de unión de Hispanoamérica por medio de las conquistas intelectuales:

> ¿Hacia la utopía? Sí: hay que ennoblecer nuevamente la idea clásica. La utopía no es vano juego de imaginaciones pueriles: es una de las magnas creaciones espirituales del Mediterráneo, nuestro gran mar antecesor […]. Es el pueblo que inventa la discusión; que inventa la crítica. Mira al pasado, y crea la historia; mira al futuro, y crea las utopías (Henríquez Ureña 1978: 6).

Formula además una propuesta de síntesis —de eco martiano, pero dotada a la vez con los aportes específicos del gran dominicano— entre lo particular y lo universal, entre originalidad y tradición en la experiencia americana:

> El hombre universal con que soñamos, a que aspira nuestra América, no será descastado: sabrá gustar de todo, apreciar todos los matices, pero será de su tierra; su tierra, y no la ajena, le dará el gusto intenso de los sabores nativos, y ésa será su mejor preparación para gustar de todo lo que tenga sabor genuino, carácter propio. La universalidad no es el descastamiento: en el mundo

> de la utopía no deberán desaparecer las diferencias de carácter que nacen del clima, de la lengua, de las tradiciones; pero todas estas diferencias, en vez de significar división y discordancia, deberán combinarse como matices diversos de la unidad humana. Nunca la uniformidad, ideal de imperialismos estériles; sí la unidad, como armonía de las multánimes voces de los pueblos.
>
> Y por eso, así como esperamos que nuestra América se aproxime a la creación del hombre universal, por cuyos labios hable libremente el espíritu, libre de estorbos, libre de prejuicios, esperamos que toda América, y cada región de América, conserve y perfeccione todas sus actividades de carácter original, sobre todo en las artes: las literarias, en que nuestra originalidad se afirma cada día; las plásticas, tanto las mayores como las menores, en que poseemos el doble tesoro, variable según las regiones, de la tradición española y de la tradición indígena, fundidas ya en corrientes nuevas; y las musicales, en que nuestra insuperable creación popular aguarda a los hombres de genio que sepan extraer de ella todo un sistema nuevo que será maravilla del futuro (Henríquez Ureña 1978: 7 y 8).

Alfonso Reyes, quien tan ligado estuvo a Henríquez Ureña como discípulo y amigo de toda la vida, cumplió también una tarea prometeica: internarse en la alta cultura, recorrer los secretos de la alta literatura como lector, como estudioso, como crítico, como editor, como conferencista, para difundirla luego, a través del puente de su exquisita prosa —muchos consideran a Alfonso Reyes uno de los más grande prosistas hispanoamericanos de todos los tiempos— entre amplias capas de lectores. Reyes buscaba así implícitamente resolver la distancia entre la alta literatura y los sectores populares y trazar nuevas estrategias de acercamiento entre la cultura libresca y las amplias capas de la población que emergen y logran visibilidad a partir de la Revolución: formar lectores es contribuir a formar ciudadanos. Es así como, en síntesis genial, se referirá a una "inteligencia americana" que adquiere nueva presencia en el mundo. Si Reyes se convierte en estudioso del orbe griego, con exquisita sensibilidad para la historia y para su tiempo (en su juventud conoció a las vanguardias, se preocupó para la salvación del humanismo y de la cultura universal en época de guerra y de paz, como diplomático y hombre público, tuvo también sensibilidad para reconocer a los grandes escritores y artistas de la hora), así como de la tradición literaria en lengua española (es uno de los primeros en propiciar la relectura de Góngora) y europea (dedica también grandes textos a Goethe y Mallarmé), y contribuye con su relectura de los cronistas e historiadores de Indias, de sor

Juana y Juan Ruiz de Alarcón, a repensar nuestra tradición literaria y colocarla en las dimensiones de la historia y la utopía.

El ensayo de interpretación

Después de una primera etapa de avance económico en América Latina, con una balanza favorable en las exportaciones y un incipiente proceso de sustitución de importaciones y expansión del mercado interno —tal como lo caracteriza en esta misma colección Francisco Zapata—, a la vez que un prematuro proceso de terciarización de la economía, hacia la tercera década de nuestro siglo se dará una fuerte crisis económica que llevará a una honda reflexión por parte de nuestra inteligencia. Es así como se consolidará una formación característica del medio intelectual latinoamericano: el ensayo de interpretación, que hace del texto y del lenguaje un medio y un fin al mismo tiempo de indagación del horizonte de sentido. En un proceso de visibilización de lo otro por parte del intelectual de ciudad, el ensayista traduce un esfuerzo de interpretación mucho más incluyente que el registrado por el positivismo, y toma en consideración aspectos sociales, económicos, históricos, a la vez que categorías propias de la reflexión de época: soledad, aislamiento, resentimiento social, incomunicación.

El "ensayo de interpretación", una de las formaciones textuales características de nuestro ámbito cultural, estará ligado a su vez a la figura del intelectual que había comenzado a perfilarse a fines del XIX y representa a la vez una forma de continuidad y de ruptura con la gran narrativa histórica que dio sustento simbólico a la consolidación del Estado nación. Este agrupamiento de textos con diversos aires de familia —que incluye los 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana,* de José Carlos Mariátegui; *Radiografía de la Pampa,* de Ezequiel Martínez Estrada; *Casa grande y senzala* (1933), de Gilberto Freyre (1900-1987); *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), de Samuel Ramos (1897-1959); *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940), de Fernando Ortiz (1881-1969), y *El laberinto de la soledad* (1950), del mexicano Octavio Paz (1914-1998), entre los más destacados— traduce un complejo ejercicio que vincula en una misma interpretación fenómenos históricos, económicos, sociales, rasgos de psicología colectiva, manifestaciones culturales y muy particularmente producciones artísticas y literarias, en ese amplio marco que va de las costumbres a los modos del lenguaje, analizados en su compleja interrelación y con acento diverso, con el objeto de ofrecer una indagación crítica sobre los valores en que se asienta la nacionalidad.

El ensayo de interpretación significó en muchos casos una ruptura con los anteriores cánones explicativos de base liberal-positivista, de modo tal que buscó indagar las respectivas formaciones nacionales a través de la puesta en relación entre literatura, imaginario, historia y cultura y llegó a tocar ciertas claves de la formación cultural nacional y latinoamericana, puso en permanente tensión la asociación simplista literatura-vida nacional, así como repensó la relación entre lo propio y lo universal. Textos de compromiso ético y desenmascaramiento constituyen una liga entre el ensayo identitario, el ensayo moral y el literario.

Estas obras propusieron matrices interpretativas que, a la vez que conducían a un nuevo modo de explicar las "formaciones culturales" que daban sustento a las respectivas nacionalidades, inventaban "un nuevo discurso de sí mismo" que enlazaba al intérprete con la cultura cuya representación estaba llevando a cabo. Estos ensayos lograron dar nombre y hacer inteligibles ciertos procesos y dinámicas del acontecer social y cultural hasta ese momento ocultos, en una etapa en la cual se hacía evidente la complejización de los fenómenos económicos y sociales, y muy particularmente los acelerados procesos de crecimiento urbano y conformación de nuevos sectores populares. Resulta de particular interés en ellos el modo de tratamiento de ciertos tipos y fenómenos sociales, así como de la lengua popular, con el reconocimiento de las zonas silenciadas o censuradas del vocabulario y su reconocimiento de los procesos de simbolización de la propia cultura. Por otra parte, encuentran claves interpretativas, como es el caso de la oposición entre *casa grande* y *senzala*, esto es, la casa del patrón y la casa de los esclavos, en el caso de Freyre, o el contrapunto entre el tabaco y el azúcar en el caso de Ortiz: dos figuras que representan a la vez elementos fundamentales para la formación económica, histórica y social de la respectiva nación, que definen una matriz civilizatoria, así como marcan y ritman una dinámica en la vida social y en la producción cultural. En el caso de Ortiz, la categoría de "transculturación" por él propuesta habría de tener una larga vida que alcanza incluso a los debates de los estudios culturales y poscoloniales.

"La soledad de América Latina", texto del discurso pronunciado en 1982 por Gabriel García Márquez en la ceremonia de entrega del Premio Nobel de Literatura, es tal vez uno de los últimos, más intensos y lúcidos descendientes de la familia del ensayo de interpretación. En él se reabre el tema de la soledad —un tema recurrente en autores como Martínez Estrada o Paz— y se lo pone en un nuevo lugar simbólico: el del cruce de la más cruenta situación económica y geopolítica con la más liberadora de las potencialidades latinoamericanas: la creación artística.

El ensayo en tierra firme: los años cuarenta y cincuenta

Entre 1940 y 1960 se consolidará el modelo de crecimiento hacia adentro y el fortalecimiento de la intervención del Estado en las grandes inversiones públicas. En 1946 el mexicano Jesús Silva Herzog (1892-1985) publica *Un ensayo sobre la Revolución mexicana*, en el que hace un balance y una prospectiva de la Revolución, y repiensa el papel de compromiso que tocará asumir al intelectual en las nuevas circunstancias de fortalecimiento de un proyecto nacional. Otro tanto hará con una publicación como *Cuadernos Americanos*, revista cultural surgida además al calor de los sucesos de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Civil española, en la que artículos-ensayo preparados por creadores y críticos literarios conviven con los de economistas, filósofos, arqueólogos, científicos y, así, contribuyen a un nuevo modo de pensar las claves de lo nacional y de lo hispanoamericano. Lejos del clima antinorteamericano de principios de siglo, ahora América se piensa como un actor de peso en el equilibrio geopolítico del mundo llamado a luchar contra franquismo, fascismo y nazismo: *Última Tule*.

Como he escrito en otro lugar (Weinberg 2006), hacia la década de los años cuarenta el ensayo latinoamericano alcanza su "tierra firme", esto es, llega a una etapa de normalización y madurez en cuanto se convierte en una de las formas más frecuentadas por nuestros hombres de letras, muchos de ellos a la vez poetas y narradores. Son los años de fortalecimiento de los proyectos de consolidación de los Estados nacionales, en que los sectores dedicados a la creación y la crítica cumplen un papel fundamental. Son también los años conocidos como la "edad de oro" de la industria editorial hispanoamericana y el libro se ha convertido en centro de la experiencia intelectual y estética. Así lo confirma la apertura de la colección Tierra Firme del Fondo de Cultura Económica y la aparición de los primeros grandes estudios sobre el género, tanto por parte de Medardo Vitier para dicha colección como, en el Uruguay, la obra de Alberto Zum Felde (1889-1946). Es también la etapa de organización de las primeras grandes antologías del género y de reflexión sobre sus alcances. Si el modernismo había explorado las fronteras entre poesía y ensayo a través de formas como la prosa poética, el discurso de los años cuarenta tiende nuevos puentes con la narrativa histórica.

No es así casual que por esos años Alfonso Reyes, en "Las nuevas artes" (1944), nos ofrezca una de sus más memorables caracterizaciones del ensayo, al que llama "ese centauro de los géneros", y lo confirme como uno de los

principales géneros discursivos que dará cuenta de una extraordinaria capacidad vinculadora y articuladora de mundos. Reyes sintetiza así los aportes de la prosa de alcances intelectuales, reconoce la legitimidad del género y presagia su fortaleza como una de las formas más productivas para la reflexión y el enlace de esferas del saber, "propio hijo" de una época abierta a nuevas exploraciones y descubrimientos en el ámbito del conocimiento y la cultura, en una etapa en que ya comienzan a expandirse además de manera irreversible los medios de comunicación masiva.

En vísperas de la Segunda Guerra Mundial el ensayo parecía haber alcanzado una cierta normalización en nuestro ámbito cultural, al punto que podía esbozarse una caracterización estable de esta manifestación ligada de manera predominante al quehacer del mundo intelectual y pensarse como forma de la prosa de ideas vinculada al quehacer específico de la que también Reyes llamó la "inteligencia americana", ligada a redes de discusión y ámbitos de intervención y publicación (editoriales, colecciones, revistas culturales, discursos y conferencias, etcétera). La definición de Reyes coincidía en más de un sentido con la de Aldous Huxley y Virginia Woolf, y se escribía en el clima de revistas como *Repertorio Americano, Sur* y *Cuadernos Americanos* con un trasfondo optimista: América habría de retomar la estafeta que una Europa en guerra dejaba abandonada. Fueron los años del despegue de la gran industria editorial latinoamericana, de la modernización de la vida académica y universitaria; fueron también los años dorados del vínculo entre un sector y un género: el hombre de letras latinoamericano hará del ensayo el escenario del trabajo intelectual y de la crítica.

La llegada a distintas partes de América de grandes representantes intelectuales del exilio español habría de contribuir a la consolidación del ensayo literario, filosófico, científico, así como reabrir la reflexión sobre la relación de España y América. Los exiliados se incorporaron al mundo editorial e hicieron contribuciones gigantes también en este ámbito, además del artístico, académico y profesional. Entre muchos de sus aportes, José Gaos (1900-1969) emprendió una reflexión de conjunto sobre el pensamiento en lengua española y, al referirse al "pensar del pensador y el escribir del escritor", caracterizó de manera certera algunas claves del ensayo. Por su parte, Eduardo Nicol (1907-1990) reflexionó sobre la relación de ensayo y filosofía, y autores como María Zambrano (1904-1991) o Ramón Xirau (1924-) exploran la relación entre poesía y filosofía. Otro pensador y prosista prominente es Juan David García Bacca (1901-1992).

En esta atmósfera cultural habrían de cruzarse las trayectorias de Henríquez Ureña, Reyes y Borges, quienes protagonizaron una etapa fundamental

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

para la consolidación del campo literario. Sin embargo, y a pesar de muchos datos biográficos y lecturas comunes (los tres descienden de familias de alta cultura y comienzan su formación en vastas bibliotecas), representaron diversas formas de entender la literatura. A ese respecto, rescatamos un detalle enormemente significativo: en una carta enviada a su amigo cubano José Rodríguez Feo, Pedro Henríquez Ureña se refiere al carácter "caprichoso" y "arbitrario" de los juicios de Borges y a ciertas "aberraciones" por éste cometidas (Cervera Salinas en Pedro Henríquez Ureña, *Historia cultural y literaria*, 2008: LXXXIV). Considero que en el contrapunto entre el permanente interés por la representatividad histórica y cultural de los textos y su concepción de una tradición literaria fuerte tal como la manifestaban Henríquez Ureña y Reyes, y la postura libérrima de Borges respecto de esas mismas cuestiones —punto de vista al que el dominicano se refiere con adjetivos como "caprichoso" y "arbitrario"— se pueden dirimir dos grandes líneas de pensamiento y creación características de nuestro espacio literario. Preocupados los primeros por la representatividad de las representaciones, por la historicidad y tipicidad de los temas a tratar, esto es, por su correspondencia con el contexto histórico y cultural, por reconstruir los grandes hitos de nuestra herencia literaria, como preocupado el argentino por defender los fueros literarios y las operaciones de la imaginación, así como su derecho de llegar a lo universal por medio de la exploración de dimensiones impremeditadas, afirmaron, cada uno a su modo, distintas formas de vincular lo hispanoamericano con lo universal y nuestro derecho a una mayoría de edad intelectual que nos permita reordenar y reinterpretar los elementos de nuestra tradición literaria.

El mundo del libro

En los años cuarenta y cincuenta se da una notable expansión de la industria editorial latinoamericana y las redes de circulación del libro, con dos polos principales: México y Buenos Aires, así como también el fortalecimiento y densificación del campo literario y el campo intelectual. No considero casual que todo ese ambiente ligado al mundo del libro se represente en la ficción y en el ensayo de autores como Borges o Martínez Estrada, en ámbitos habitados por correctores, notas, traductores, manuscritos, bibliotecas, casas editoriales, periodistas, redacciones, máquinas de escribir. El libro y la revista se confirman no sólo como las formas básicas de soporte material del ensayo, normalizado éste como la forma discursiva más frecuentada por nuestros pen-

sadores, sino también como territorios simbólicos de experiencias intelectuales plenas.

Y sin embargo, paradójicamente, cuando todo parecía cerrado y declarado sobre el ensayo por parte de un significativo sector de la inteligencia americana, todo se reabría y recomenzaba.

En esa crisis de paso entre el hombre de letras y el intelectual, los propios géneros entrarán también en conflicto. En efecto: si atendemos a la definición mínima del ensayo en cuanto prosa no ficcional predominantemente expositivo-argumentativa en la que, a partir del punto de vista del autor, se ofrece una interpretación de algún tema o problema en diálogo abierto con una comunidad hermenéutica, veremos que incluso muchos de estos rasgos fundamentales están entrando en fuerte crisis y transformación. El ensayo atraviesa un momento de reconfiguración en el concierto de los géneros, así como vive un nuevo pacto de lectura y relación entre crítica y creación en la obra de Lezama Lima, Jorge Luis Borges u Octavio Paz.

A partir de la noción de "eras imaginarias" postulada en *La expresión americana* (1957), Lezama afirma de manera radical la precedencia del orden de la imaginación artística sobre el orden de la historia. *La experiencia americana* es así un intento de repensar la relación entre historia, arte y literatura, a la vez que la propuesta de una nueva forma para su relectura y reescritura de América a partir de la imaginación. Lezama emprende una nueva forma de interpretación del mundo americano basada en operaciones poéticas. Con ello revoluciona la vieja forma de relación entre imaginación, historia y ensayo: "Entre nosotros, el barroco fue un arte de la contraconquista", escribe Lezama, y añade:

> Representa un triunfo de la ciudad y un americano allí instalado con fruición y estilo normal de vida y muerte […]. Es el hombre que viene al mirador, que se sacude lentamente la arenisca frente al espejo devorador, que reinstala cerca de la cascada lunar que se construye en el sueño de la propia pertenencia. El lenguaje al disfrutarlo se trenza y multiplica; el saboreo de su vivir se agolpa y fervoriza… (Lezama 1993: 80).

Como ha dicho Irlemar Chiampi en su prólogo a la misma obra, no se trata de identificar una ontología del ser americano (una "esencia", una "substancia"), como es frecuente en la ensayística de ciertos ideólogos del americanismo. La estrategia de Lezama consiste en dibujar una "historia poética", bajo la forma de una red de imágenes que diseñan, en elipsis, la *imago* del hombre

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

americano. Su perspectiva es la de un sujeto metafórico, que abandone la serie causal del historicismo, para tejer un contrapunto de imágenes, que sólo podemos captar mediante la lectura asociativa (Lezama 1993: 17 y 18).

Por otra parte, con Lezama la relación entre plástica y escritura se reconfigura de manera radical.

Como dice en este mismo volumen Julio Ortega, si Henríquez Ureña nos proponía ir "en busca de nuestra expresión" —y si Medardo Vitier hacía del propio ensayo uno de los principales géneros literarios para la busca de esa expresión—, Lezama afirmaba gozosamente que ésta había llegado ya con el barroco americano. Con su recuperación habrá de culminar una forma *otra,* característicamente americana, de interpretar el mundo. Notables son también sus ensayos sobre arte, en los que propugna y ejerce "una crítica que sea creadora" y, al hacerlo así, reafirma la legitimidad de la mirada americana al tiempo que la renueva.

Cuba nos habrá de deparar además algunas de las más grandes plumas que emprendieron la proeza de interpretar la historia americana desde los fueros literarios: recordamos, además de Lezama, a Alejo Carpentier (1904-1980) y Severo Sarduy (1937-1993), quienes habrían de legarnos ensayos de singular belleza y penetración. No es tampoco casual que los ensayos sobre el barroco exploren y se organicen en torno a la exploración del horaciano *ut pictura poesis* y lleven hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de los cruces y préstamos entre lenguajes y códigos. Todo ello le permitirá además a Carpentier, Sarduy y Lezama plantear sobre nuevas bases la relación entre sus experimentos narrativos y la producción ensayística. La reflexión sobre el laboratorio de lo real maravilloso habrá de convertirse en Carpentier en bitácora de fundación de una estética: "¿Pero qué es la historia de América toda, sino una crónica de lo real maravilloso?". Años después, y además de sus deslumbrantes ensayos sobre el barroco, en *Escrito sobre un cuerpo* (1969) Sarduy anticipa un camino que será transitado posteriormente por algunos representantes de nuestra literatura:

> Después de todo, sería útil renunciar, en crítica literaria, a la aburrida sucesión diacrónica y volver al sentido original de la palabra texto —tejido— considerando todo lo escrito y por escribir como un solo y único texto simultáneo en el que se inserta ese discurso que comenzamos al nacer. Texto que se repite, que se cita sin límites, que se plagia a sí mismo […]. La literatura sin fronteras históricas y lingüísticas: sistema de vasos comunicantes (Sarduy 1999: 1164).

Con la obra de Jorge Luis Borges se derriban muchas de las últimas fronteras que parecían intocables para el ensayo: los límites entre prosa ficcional y no ficcional, entre lectura y escritura, entre crítica y creación. Se reformulan incluso los límites entre el afuera y el adentro del texto, se replantea el lugar y el papel de las citas y referencias y se vuelven a pensar los pactos de verdad y representación. En su obra (como él mismo lo dijo en el prólogo a *Ficción y realidad* de José Bianco) transitamos un umbral entre lo cotidiano y lo fantástico. Desde sus primeros ensayos, recogidos en *Inquisiciones* (1925) y *Discusión* (1932) hasta las operaciones radicales que el autor argentino llevará a cabo en ensayos como los contenidos en *Otras inquisiciones* (1952) o sus prodigiosos prólogos, Borges contribuye a llevar al campo literario a territorios inéditos a la vez que a reconfigurarlo. Este proceso abrirá compuertas a distintas operaciones literarias y desembocará con el correr de los años en nuevas formas de encuentro entre crítica y ficción, tal como la que se retoma en la obra de autores posteriores como Ricardo Pigia. Por otra parte, a través de ensayos como "El escritor argentino y la tradición" —al que se refiere de manera pormenorizada Rafael Olea en este mismo volumen— Borges plantea que es necesario superar la falsa oposición entre lo local y lo universal en cuanto el lector y el escritor tienen derecho de ciudadanía en toda la literatura.

A partir de la incorporación radical de componentes como lectura y ficción, Borges no sólo llega a la cifra secreta de su propio quehacer, sino que desencadena un hondo proceso de reestructuración del campo de las letras y del orden de los géneros. Al dar un lugar fundamental a las leyes estrictas del ámbito de la ficción y a las claves íntimas del mundo del libro, Borges lleva a cabo una serie de operaciones que las emanciparon para siempre de los lastres contenidistas y de las versiones anecdóticas de la realidad, para mostrar que el ámbito literario tiene su propia lógica. Ficción y lectura existían ya como quehaceres específicos en distintas zonas del ámbito literario: Borges llevó a sus últimas consecuencias estos quehaceres y operaciones. El autor argentino radicaliza los alcances de ficción y lectura, a la vez que los hace ingresar en una combinatoria infinita. Borges reestructura las reglas de verosimilitud del ensayo, el lugar del autor como autorizador, las jerarquías entre los elementos de la prosa —juega, por ejemplo, con el estatuto marginal y probatorio tradicionalmente asignado a la cita, el epígrafe, la nota a pie de página; recupera sobre todo la tradición inglesa del ensayo y piensa el "yo" desde el escepticismo y en cuanto materia pensante; se interesa en las teorías filosóficas por su valor estético, a la vez que hace de la representación

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

artística y su relación con el tiempo y el lenguaje temas de reflexión. Tal es el caso de uno de sus pasajes más memorables, tomado de "Nueva refutación del tiempo":

> *And yet, and yet…* Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos… El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebata, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (*OC* 1969 II: 149).

Otro de los grandes momentos en la transformación del ensayo se ha dado con la superación de los límites entre prosa y poesía. Paz es el gran ensayista de la palabra y aboga por la posibilidad de una "luz inteligente". En obras como *El arco y la lira* muestra que las operaciones poéticas y las operaciones de la prosa pueden entrecruzarse y retroalimentarse de maneras diversas a partir de nociones como la de analogía y participación. Paz busca además tender nuevos puentes entre el artista individual y la comunidad de lectura: poesía, magia, ritual, erotismo, revuelta, son formas en que la *communitas* logra superar la soledad y el divorcio entre las esferas del mundo. En Paz la visión poética y la marcha de la prosa se acaracolan. Su primera intuición fundamental es la del desgarramiento de hombre y mundo: un desgarramiento que las palabras traducen como destierro del sentido. Esto se anuncia ya en el título de uno de sus ensayos más tempranos y no por ello menos fundamentales: "Poesía de soledad y poesía de comunión". En él se anticipa un programa al que regresará en sus ensayos mayores. Paz declara en este ensayo de juventud que "la poesía es irreductible a cualquier otra experiencia […] el poeta lírico establece un diálogo con el mundo; en este diálogo hay dos situaciones extremas, dentro de las cuales se mueve el alma del poeta: una, de soledad; otra, de comunión. El poeta parte de la soledad, movido por el deseo, hacia la comunión" (Paz, *OC*, XIII: 236 y 237).

Paz emprendió además una aguda crítica de la modernidad y una impugnación radical de los regímenes totalitarios. Como poeta y prosista recupera el tiempo largo de la cultura y dota a su mirada de una particular hondura antropológica. Es también, como Julio Cortázar, uno de los escritores que mejor han incorporado los mensajes del surrealismo, y en particular del surrealismo etnográfico. Por otra parte, Paz integra en su obra el legado de las vanguardias, y llega a una nueva síntesis de la relación entre creación y crítica:

como anota en *Corriente alterna*, "en nuestra época la crítica funda la literatura […] la creación es crítica y la crítica creación". Paz es el gran explorador del sentido y del lenguaje en los límites entre naturaleza y cultura.

A partir de estas nuevas experiencias el ensayo logrará brindarnos, ya nuevas síntesis integradoras, ya exploraciones de frontera y de límite, ya descubrimientos de nuevos territorios; ya la crítica de toda certeza, ya la búsqueda de nuevas soluciones epistémicas, éticas y estéticas, y lo hará por medio de cruces de lenguajes, en un estilo, ya denso y profuso, ya ligero y lúdico; ya entre la unidad que le otorga el libro, ya en la dispersión de la intervención en distintos espacios públicos: debates, artículos, etcétera.

La obra de Paz es también muy rica en cuanto a la relación entre literatura y arte: en una buena proporción de ensayos, como los agrupados en la serie sobre "Los privilegios de la vista", Paz emprende espléndidas visitas al mundo de la plástica. Otro tanto hará Lezama Lima, en una refundación de la relación entre imagen y palabra.

Serán también cada vez más apasionantes y temerarios los cruces entre ensayo y narrativa, a los que se suma la consolidación de la novela histórica contemporánea, de modo tal que cuestiones como historia, memoria, imaginario, se entrelazarán de mil y una maneras en la gran producción literaria que precede al *boom*. Difícil es deslindar géneros y modalidades de trabajo con el tiempo narrativo en obras como *Los pasos perdidos* (1953), *Pedro Páramo* (1955), *Gran sertón: veredas* (1956), *Balún Canán* (1957), *Los ríos profundos* (1958). Las nuevas obras de creación irán acompañadas de ensayos de crítica y reflexión sobre el quehacer de narradores y poetas que van rompiendo con los viejos cánones de la novela realista de afán documental. En muchos casos el ensayo ingresa a la esfera narrativa y contribuye a generar nuevas combinatorias, nuevos espacios de fuga o incluso reflexiones ensayísticas sobre el trabajo creador, que en algunas ocasiones se pueden rastrear también en diarios de escritor, notas, memorias.

Se registran nuevos fenómenos de "transculturación narrativa" (Rama), la literatura se abre a los nuevos procesos urbanos y se dan nuevas modalidades de encuentro entre lengua y literatura. Los esfuerzos por brindar miradas comprehensivas de la experiencia americana comienzan a rendir sus frutos: está pronto a producirse un salto cualitativo en el campo literario y artístico latinoamericano, a partir del cual la literatura deberá enfrentar grandes desafíos en cuanto a técnica literaria y conquista de públicos heterogéneos: "ciudad letrada" y "ciudad real" quedarán rebasadas en muchas partes de América por una nueva oleada que arrasa las viejas certezas.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Los años sesenta y setenta: la gran narrativa, la crítica y la consolidación de las ciencias sociales

La década de los sesenta, que se abre pocos meses después de un acontecimiento político fundamental para América y el mundo: la Revolución cubana (1959), quedará señalada con una creación genial, feliz, inesperada, *Cien años de soledad* (1967), obra con la que el imaginario de América vuelve a irrumpir en la "república de las letras" a la vez que rearticula las posiciones del campo.

Con el *boom* nuestro "cosmopolitismo" llega a su etapa más alta y a su vez entra en crisis. El *boom* representó un momento crítico en la modernización de nuestro sistema literario, con la *estandarización* de la lengua literaria en América Latina y el hallazgo de formas que conciliaban admirablemente lo culto y lo popular e incorporaban notas del nuevo paisaje urbano. Si con el *boom* llegan a su punto culminante ciertos fenómenos de producción y recepción de las obras, ese mismo fenómeno entrará en crisis hacia los años setenta con la aparición de nuevos fenómenos económicos, sociales, políticos y culturales, como el ingreso a una nueva etapa del capitalismo, las nuevas demandas sociales, la instauración de regímenes autoritarios en varios países de la región y la consolidación de las nuevas formas de la cultura de masas.

El *boom* de la novela latinoamericana irá acompañado por una producción ensayística de gran altura que tratará paralelamente de reflexionar sobre sus repercusiones. Como bien anota Saúl Sosnowski (1945-), desde obras como *La nueva novela hispanoamericana* de Carlos Fuentes (1969) se perfila un nuevo tipo de lectores capaces de pasar del gusto por "lo tradicional" a "una mayor comprensión de la novedad y a ser cómplice de los interrogantes" (Sosnowski 1996: xxix).

Se asiste con admiración a cruces inéditos entre narrativa, poesía, ensayo: narradores como Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa se muestran también como eminentes ensayistas, preocupados por un amplísimo espectro de temas que va del tiempo político al quehacer literario: "Escribir es combatir el tiempo a destiempo: a la intemperie cuando llueve, en un sótano cuando brilla el sol. Escribir es un contratiempo" (Fuentes 1971: 9).

Mario Vargas Llosa (1936-) ha dedicado magníficos ensayos a reflexionar sobre la creación literaria y aquello que él llama "la verdad de las mentiras": la legitimidad radical de los mundos de ficción. "Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente", anota Vargas Llosa en *La verdad de las mentiras* (1990: 10). Y la angustiante pregunta con que se abre *Conversación en La Catedral* es buena muestra del modo en que la reflexión

política característica del ensayo se cuela en la narrativa, a la vez que se asoma a otra gran realidad latinoamericana: la ciudad, esa *Lima, la horrible* de Sebastián Salazar Bondy (1924-1964).

Por otra parte, los movimientos sociales y estudiantiles de los sesenta trajeron nuevos aires al ensayo y obligaron a repensar el lugar del intelectual y la representatividad de su voz. La prosa del ensayo se renueva a partir de la eclosión de la crónica, el testimonio, el artículo periodístico de nuevo cuño, que marchó paralelo al *New Journalism* norteamericano y a sus nuevas búsquedas de objetividad. Elena Poniatowska (1932-) y Carlos Monsiváis (1938-2010) hicieron aportes fuertes en tal sentido. Los recorridos de Monsiváis por la literatura, la sociedad, la ciudad, la cultura popular, son siempre deslumbrantes.

Con la consolidación de las ciencias sociales en el espacio académico latinoamericano se rearticula la relación entre el ensayo y otras formas discursivas disciplinarias, cuya expansión llevó a relegar los ensayos de interpretación a una mera función de antecedentes del discurso académico riguroso, acusados muchas veces de lirismo y voluntarismo en el análisis: una situación que se ha revertido en los últimos años. El marxismo y el estructuralismo dieron además nuevos marcos teóricos y herramientas metodológicas fuertes para el análisis de los fenómenos sociales y culturales.

El parteaguas que representa la Revolución cubana para el conjunto de la región separará además a distintos sectores intelectuales latinoamericanos, que en buena medida se alinean entre quienes defienden la literatura y el arte como formas del compromiso político y quienes defienden la independencia de las distintas esferas. La Revolución constituyó un gran cisma entre esos dos modos de entender la vida y el arte. Mientras que el cubano Roberto Fernández Retamar o el uruguayo Eduardo Galeano (1940-) asumen activamente una reflexión sobre el problema de la dependencia y el colonialismo, autores como Octavio Paz y Mario Vargas Llosa afirman enfáticamente que no deben confundirse los fueros de la literatura con los de la política. Sin embargo, y a despecho de las diferencias, en última instancia sí existe un horizonte que hace confluir las distintas miradas: el horizonte ético, en el que todo escritor aspira a encontrar una dotación de sentido; se trata de esa preocupación montaigneana por la palabra dicha de buena fe. Así, en su carta abierta sobre la "Situación del intelectual latinoamericano" (1967), Julio Cortázar escribe a Roberto Fernández Retamar las siguientes palabras:

> Acepto, entonces, considerarme un intelectual latinoamericano, pero mantengo una reserva: no es por serlo que diré lo que quiero decirte aquí. Si las

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

> circunstancias me sitúan en ese contexto y dentro de él debo hablar, prefiero que se entienda claramente que lo hago como *un ente moral, digamos lisa y llanamente como un hombre de buena fe* (Cortázar 1994: 32).

La crítica a la política cultural cubana se hará presente en la obra de autores como Guillermo Cabrera Infante (1929-2005), exiliado en Londres desde los sesenta, que es también uno de los que de manera más destacada ponen en diálogo la escritura con los nuevos medios, en libros como *Cine o sardina* (1994). La ensayística política derivada de esos años de polémica entre la idea de compromiso y orientación latinoamericanista *versus* la de arte a secas, representada por autores como Mario Vargas Llosa, se debe contemplar también en la atmósfera de la guerra fría y las distintas tomas de posición respecto de Cuba, mientras *Casa de las Américas* habrá de alentar la publicación de producciones de corte latinoamericanista.

Lo cierto es que a partir de los años sesenta se da un nuevo encuentro entre crítica y creación. Como observa Saúl Sosnowski en *Lectura crítica de la literatura americana*, "La crítica como re-escritura de la literatura y, por consiguiente, como reordenación de textos, tiene a su cargo el trazado que hilvana las obras y las incorpora a un diseño histórico. En otras palabras, construye el corpus, la institución 'literatura'" (Sosnowski 1996: XXX).

Con las novelas del *boom* se reconfigura el campo literario en torno de la narrativa, en un fenómeno que irá acompañado por una rica familia de ensayos de sentido latinoamericanista y una importante producción crítica en las plumas de Antonio Cornejo Polar, Antonio Candido, Ángel Rama, entre muchos y muy destacados estudiosos que se preguntan sobre las condiciones de posibilidad y las características de una literatura latinoamericana. De esos años data la valoración múltiple que lleva el título de *América Latina en su literatura*, valioso precedente para la obra colectiva que hoy nos convoca (Fernández Moreno 1972).

Se presencia también el surgimiento de grandes ensayistas que tienden un puente entre el trabajo de corte académico y la interpretación de la cultura, quienes incorporan lecturas y aportan sus propias reflexiones hasta producir un cambio sustantivo en el modo de hacer crítica literaria. Tal es el caso del también narrador y periodista argentino Tomás Eloy Martínez (1934-) y de la tan aguda crítica Beatriz Sarlo (1942-), directora de la revista *Punto de Vista*.

El río sin orillas (1991) de Juan José Saer (1937-2005) o *El arte de la fuga* (1997) de Sergio Pitol (1933-) constituyen interesantes formas de exploración

del encuentro entre la memoria, la experiencia del escritor y el mundo, así como nuevas propuestas de tránsito entre el orbe de lo público y el de lo privado.

Es frecuente también que el ensayista se dedique a reflexionar sobre la propia experiencia creativa, en nuevas formas de articulación entre prosa y poesía, prosa y ficción, autofiguración intelectual y diario de escritor. Particular desarrollo tiene además el ensayo dedicado a abordar *desde dentro* y a partir de su *especificidad* procesos ligados a la experiencia estética en arte y literatura: Borges, Paz, Tomás Segovia son buen ejemplo de ello.

El ensayo se confirma, así, como una de las formas más idóneas para la expresión de nuestra sensibilidad e inteligencia crítica, en cuanto manifestación que traduce las formas del diálogo y la escucha en el espacio público, así como también las meditaciones en el ámbito privado y secreto de la escritura.

En busca de la especificidad de la literatura latinoamericana

En la década de los setenta se acentúa el interés por repensar América Latina desde diversos ángulos y abordajes, entre ellos, el literario. Son los años en que categorías como la de subdesarrollo y teoría de la dependencia permiten dar un nuevo giro a la discusión sobre América Latina, y distintos críticos literarios retoman el gran desafío planteado años atrás por Pedro Henríquez Ureña respecto del modo de establecer una tabla de valores para nuestra literatura. La gran pregunta implícita que atraviesa las distintas reflexiones es la que se formula en torno de una posible especificidad de los fenómenos artísticos y literarios latinoamericanos.

Las posiciones se dividirán entre quienes desean hacer una interpretación a partir del propio campo literario en busca de valores artísticos universales, y quienes plantean la necesidad de apelar a categorías provenientes de la historia y la política para encontrar los propios valores. Así, Roberto Fernández Retamar afirma:

> Las teorías de la literatura hispanoamericana […] no podrían forjarse trasladándole e imponiéndole en bloque criterios que fueron forjados en relación con otras literaturas, las literaturas metropolitanas. Tales criterios […] han sido propuestos —e introyectados por nosotros— como de validez universal. Pero también sabemos que ello, en conjunto, es falso, y no representa sino otra manifestación del colonialismo cultural que hemos sufrido. Frente a esa seudouniversalidad, tenemos que proclamar la simple y necesaria ver-

> dad de que una teoría de la literatura es la teoría de una literatura […]. Hispanoamericano es un término histórico […]. La existencia de la literatura hispanoamericana depende, en primer lugar, de la existencia misma […] de Hispanoamérica como realidad independiente (Fernández Retamar 1984: 40 y 41).

El mismo crítico propone también desplazar el modelo interpretativo centrado en la relación Próspero-Ariel que aparece en la obra de Rodó por el de Próspero-Calibán, representativo de la relación colonial.

Es así como un creciente número de estudiosos considera que para delimitar el área de la literatura latinoamericana no resultan suficientes los criterios geográficos o lingüísticos, y se busca proponer criterios que superen las viejas limitaciones y atiendan a la especificidad del fenómeno artístico, tal como el semántico-cultural. Tal es, por ejemplo, el caso de Ángel Rama. En un texto publicado en 1983, Rama integra a su vez algunos de los grandes aportes de Antonio Candido, como la noción de sistema, para decir lo siguiente:

> En el mismo tiempo en que surgen las primeras historias de las literaturas nacionales, vinculando el pasado colonial con los años de la independencia y fijando fronteras frecuentemente artificiales con las literaturas de los países vecinos, la intercomunicación y la integración en el marco literario occidental instauran la novedad de un sistema literario latinoamericano que, aunque débilmente trazado en la época, dependiendo todavía de las pulsiones externas, no haría sino desarrollarse en las décadas posteriores y concluir en el robusto sistema contemporáneo.
>
> Antonio Cándido ha distinguido entre "manifestaciones literarias" y una "literatura propiamente dicha" a la que considera un "sistema de obras ligadas por denominadores comunes", precisando que estos denominadores son, además de las características internas (lengua, imágenes, temas), ciertos elementos de naturaleza social y psíquica, aunque literariamente organizados, que se manifiestan históricamente y hacen de la literatura un aspecto orgánico de la civilización. Entre ellos se distinguen: la existencia de un conjunto de productores literarios, más o menos conscientes de su papel; un conjunto de receptores, formando los diferentes tipos de públicos, sin los cuales la obra no vive; un mecanismo transmisor (de modo general, una lengua traducida en estilos) que liga unos a otros.
>
> De conformidad con esas pautas, es en la modernización que se fragua el sistema literario hispanoamericano (aunque se denomine a sí mismo latinoame-

> ricano, cosa que no lo será hasta la posterior y muy reciente incorporación de las letras brasileñas) y su aparición testimonia un largo esfuerzo, viejo de medio siglo, a la "búsqueda de nuestra expresión" que por fin conquista una orgullosa y consciente autonomía respecto a las literaturas que le habían dado nacimiento (la española y la portuguesa), pudiendo ahora no sólo rivalizar con ellas en un plano de igualdad, sino además restablecer sin complejos de inferioridad sus vínculos con las letras maternas, propiciando una primera integración de la comunidad literaria de las lenguas hispánicas (Rama 1985: 87 y 88).

Críticos como Ana Pizarro señalan como importante el factor de *autopertenencia consensual* de los habitantes del área y analiza la cuestión desde la dimensión de la semiosis cultural:

> Unidad diversificada, el discurso de la literatura latinoamericana no constituye sino la plasmación a nivel estético de la organización que estructura históricamente al continente y que se expresa en la cultura a través de toda una serie de mediaciones. La respuesta a la interrogante de qué es la literatura latinoamericana necesita, pues, ubicarse dentro de los parámetros, de las significaciones culturales comunes que allí se han desarrollado y que renuevan en cada instancia sus respuestas. Es en el ámbito de una semiología cultural donde puede situarse entonces la observación de la pertenencia de un discurso literario al ámbito de nuestra historiografía.
>
> La literatura es, sabemos, patrimonio universal y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras surgen de una determinada cultura y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger. Éste es el sentido de nuestra preocupación. Para situarlas y llegar a su comprensión cabal necesitamos observar el sistema donde se insertan y el imaginario social que plasman. Porque "si la crítica no construye obras, sí construye una literatura" —es la enseñanza que nos dejó Ángel Rama— y la labor de la crítica historiográfica en América Latina para la literatura es generar conocimientos sobre los modos de funcionamiento y el desarrollo de nuestros sistemas literarios como proceso (Pizarro 1985: 18).

En los últimos años se tiende a criticar y replantear a fondo las búsquedas identitarias: los criterios económicos o sociales no se consideran ya en muchos casos determinantes para la comprensión del mundo del arte y la literatura. Para algunos de los más destacados ensayistas de nuestros días, la única patria de la escritura es la lengua.

La crisis de la idea de identidad latinoamericana

Dado que la producción literaria ha sido uno de los principales puntos de apoyo de la construcción identitaria nacional y regional, en cuanto aporta elementos sustantivos para la *postulación,* la *imaginación* e incluso la *invención* de América, muchos escritores se dedican hoy a reinterpretar esta articulación. Nuevas formas de vínculo entre lo local y lo global, entre los límites y las aperturas de los textos con los que el ensayo entra en diálogo, la crítica a ciertos temas, autores, problemas cristalizados y canonizados, desde el culto al "realismo mágico" hasta el pretendido "antiintelectualismo" latinoamericano, se evidencian en autores como Juan Villoro, quien reflexiona sobre esa suerte de "sobrevaloración cultural del atraso" y critica la asociación de la identidad latinoamericana con el exotismo (Villoro 2000).

Es notorio que el viejo discurso identitario, apoyado además en el eje histórico, se ha resquebrajado y ha dado lugar a nuevas propuestas e interpretaciones de la identidad, ligadas ahora a los particularismos, los nomadismos y el lenguaje, con un predominio del paradigma espacial sobre el temporal. ¿Es el modelo identitario resultante de operaciones metonímicas o metafóricas? La noción de identidad no coincide ya ni con la región ni con la suma de entidades nacionales: se asocia con formaciones sociales locales o con nuevas formas de solidaridad grupales, étnicas, de género, o aun profesionales; las identidades se articulan y desarticulan de manera enormemente plástica. Así lo evidencian ensayos tan movilizadores como *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo,* de Néstor García Cancilini (2002).

No se debe olvidar por otra parte que el propio autorreconocimiento de América Latina es relativamente reciente y no acaba aún, ya que se debió verificar una ampliación de los límites y de las lenguas y culturas que la integran. De las primeras denominaciones de esta región como "América", "Iberoamérica"; "Hispanoamérica" o "América Latina", el concepto se fue expandiendo en sus alcances hasta abarcar el Brasil, el Caribe, el Canadá francófono, y más recientemente aún, la producción de los inmigrantes y exiliados latinoamericanos radicados en diversas partes del mundo. Otro tanto ha sucedido con el viejo modelo de la "patria criolla", que paulatinamente debió abrir compuertas a los fenómenos de mestizaje y al reconocimiento de la tradición indígena, la herencia africana y la inmigración asiática y europea, en un proceso abierto que aún no concluye. Después de esa ampliación de horizontes y de la fractura idiomática que significó la adopción del inglés, el francés, el sueco y otras tantas lenguas por parte de los latinoamericanos radicados por

razones económicas o políticas en otros países que recibieron a los nuestros, las bases del discurso identitario deben ser revisadas y repensadas de manera más dinámica y plástica. Otro tanto sucede con la fuerte presencia hispana en los Estados Unidos.

El ensayo como forma estable y relativamente autosubsistente que traduce una operación interpretativa se abre hoy a variados cruces con otras formas discursivas y se acerca además en muchos casos a un proceso de performación y representación de un ejercicio de la inteligencia. El ensayista manifiesta diversas formas y lugares simbólicos de intervención por medio de su discurso, y sus textos se convierten en formas breves, abiertas, que en muchos casos pueden rearticularse y recombinarse. Al mismo tiempo que establecen nuevos pactos de identidad mediante la lengua, los nuevos escritores se rehúsan a aceptar que sean ciertas características temáticas o estilísticas, y principalmente el "exotismo" o el modelo del realismo mágico, aquello que se considere nuestra marca creativa. Muchos sí reconocen, en cambio, su posición en una "periferia" cultural o política.

Contra esta imagen de una patria "exagerada" a partir de la aplicación mecánica de elementos temáticos y estilísticos convertidos en meros formulismos vacíos, se recupera por parte de muchos escritores la noción de lenguaje como patria de la imaginación, una patria capaz de proveer un nuevo "modelo" de identidad basado en la comunidad de sentido, una comunidad pensada a la vez ética y estéticamente, puesto que, como dice Tomás Segovia (1927-), el lenguaje es la institución social por excelencia, la más universalmente social de nuestras instituciones.

La lengua se perfila así como la gran protagonista del ensayo contemporáneo, el gran espacio simbólico de encuentros y desencuentros identitarios y como seña de identidad a la hora de las negociaciones culturales en la aldea glocal: como dice César Vallejo, latinoamericano en París, "el acento me pende del zapato". En sus *Seis tesis sobre el español en Estados Unidos*, el escritor de origen español Eduardo Lago (1954-), actual director del Instituto Cervantes en Nueva York, consigna algunos de estos fenómenos:

> En mi opinión, en Estados Unidos se está fraguando hoy una *latinitas* de signo opuesto a la primera, cuando el latín se disgregó dando lugar al nacimiento de las diversas lenguas romance. Al converger en territorio estadounidense, las distintas identidades latinoamericanas tienden a acortar distancias entre sí, produciéndose un tropismo de signo transnacional que hace que, trascendiendo su origen y sin renunciar a él, mexicanos, puertorrique-

> ños, dominicanos, salvadoreños, colombianos y otros, se sientan hispanos de los Estados Unidos o si se quiere ser políticamente correcto, latinos (vocablo despojado de connotaciones colonialistas). El término ha pasado a ser la seña de identidad de una latinidad que aglutina en sí a un gran número de comunidades. Este fenómeno de aglutinamiento cultural tiene su correlato en el plano lingüístico (Lago 2008).

Y si a partir del modernismo el español americano demuestra su plenitud con la afirmación del desplazamiento del centro de gravedad lingüístico y literario a este lado del Atlántico, en un fenómeno que alcanzó su clímax en los años sesenta del siglo XX con la fenómeno del *boom* narrativo, para Lago se está comenzando a manifestar hoy un nuevo desplazamiento del centro de gravedad hacia Norteamérica, "no sólo de la lengua, sino también de una cultura de signo pan-hispánico" (Lago 2008).

Por otra parte, y como bien observa Saúl Sosnowski, es evidente la apertura que a lo largo del siglo XX ha vivido la literatura latinoamericana: "una mayor internacionalización en la dosificación misma de elementos técnicos, y el crecimiento de un público sintonizado con el cambio, promovió un diálogo interamericano e internacional cada vez más fluido" (Sosnowski 1996: xxxvi). En esta apertura mucho han tenido que ver también los procesos de exilio y diáspora que han vivido muchos intelectuales latinoamericanos a partir de la persecución política de esos años y de la búsqueda de mejores condiciones de trabajo y de vida, que empujaron a muchos a Europa y Estados Unidos, en paradoja que muy bien mostró Ariel Dorfman en *Rumbo al sur deseando el norte* (1998).

El autor del ensayo: la presencia y la memoria

Una de las tendencias de la producción literaria actual es la que gira en torno a la cuestión autobiográfica y testimonial. Memoria y experiencia de vida alimentan nuevos procesos de construcción identitaria. Esta tendencia marcha de manera paralela a fenómenos que suceden en otros ámbitos del conocimiento, como el de la antropología, los estudios culturales y el discurso poscolonial, donde se ha prestado una creciente atención a fenómenos como los de la "autoetnografía", que en el mejor de los casos supera, para decirlo con Bourdieu, la mera observación participante para convertirse en una verdadera "objetivación participante", esto es, la adopción de una postura que implica el

desdoblamiento de la conciencia, algo muy difícil de realizar porque exige del autor que sea a la vez sujeto y objeto, y conduce a cuestiones ligadas a la construcción de la propia imagen del sujeto de la enunciación. En su estudio sobre la escritura autobiográfica en Hispanoamérica, Sylvia Molloy busca "reflexionar sobre textos que pretenden realizar lo imposible, esto es, narrar la 'historia' de una primera persona que sólo existe en el presente de su enunciación", así como "observar cómo esa imposibilidad cobra forma convincente en textos hispanoamericanos" (Molloy 1996: 11). Coincidimos con su observación de que la autobiografía presenta una naturaleza paradójica que expresa la tensión "entre persona pública y yo privado", "entre sujeto y patria", "entre evocación lírica y registro de los hechos". En suma: si trasladamos la pregunta de Molloy al ensayo, resulta altamente productivo también para nosotros dedicarnos a "los nexos entre autofiguración, identidad nacional y conciencia cultural, así como los esquemas representativos a que dan origen esos nexos" (Molloy 1996: 15).

El tema de los distintos modos posibles de vínculo entre antropología y literatura, discurso etnográfico y narrativa es de una enorme riqueza. El complejo modo de apertura del ensayo latinoamericano al registro de *lo mismo y lo otro* tiene su propia historia, atravesada por complejos cruces con otros ámbitos escriturales.

Escritores como José María Arguedas en *No soy un aculturado* (1968) o Roger Bartra en *La jaula de la melancolía* (1987) se han aproximado de manera radical a una pregunta de la mayor importancia: ¿cómo estudiar la identidad de una cultura a la que pertenecemos sin quedar atrapados dentro del problema? En el caso del autor peruano la situación desencadenante del texto, el punto de partida, es la tensión inicial que vive un autor decidido a hablar de sí mismo y de su práctica al tomar conciencia de que en realidad se encuentra situado dentro de esa propia práctica: ¿cómo hablar de la identidad del peruano o del mexicano, si en cuanto peruano o mexicano estoy inmerso en la realidad respecto de la que quiero tomar distancia? El ensayista debe muchas veces explicitar el problema del punto de vista y el lugar de la enunciación; es así como, por medio del texto, el autor diseña simbólicamente no sólo una toma de posición, sino que también reconstruye, a partir de su propia experiencia, una afiliación y una "genealogía" intelectual. El ensayo forma en este caso familia con el discurso de las ciencias sociales y el discurso político de la identidad y reactualiza el acercamiento que se ha dado en los últimos años entre discurso de las ciencias sociales y discurso literario, al reforzar el problema de la textualidad.

ESTADOS UNIDOS MEXICANOS
SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Tema central en años recientes es también la puesta en evidencia de los procesos enunciativos y la puesta en abismo de la primera persona, que traduce nuevas formas de la subjetividad y la intimidad. Muchos son hoy los ensayos que se dedican al cuerpo y la sexualidad, y en los que el viejo modelo del sujeto se disuelve, se recompone, se reintegra en el todo o en la parte. La *New Mestiza* chicana Gloria Anzaldúa nos entrega textos en ese sentido, que son además —nuevo rasgo de la época— una mixtura y combinación infinita de formas discursivas provenientes de diversas tradiciones: desde el discurso mítico hasta los alegatos políticos o los estudios de corte académico (Anzaldúa 1987).

Con textos de este tipo se rompen fronteras y géneros, sí, pero además se vuelven porosos los límites entre los ámbitos literario y extraliterario, descriptivo e interpretativo, académico y extraacadémico, a la vez que se hace evidente el desplazamiento del eje del texto concluso al de su performatividad; de lo dicho al acto enunciativo; de un hilo conductor y ordenador de los discursos ya dichos a la propia, azarosa, caprichosa, a la vez que necesaria apertura enunciativa. Observamos además un sorprendente mestizaje de formas y un rico fenómeno de intertextualidad que incluyen una buena dosis de reflexividad y autorreflexividad, consecuentes con la emergencia de nuevos fenómenos de público y de mercado. Los cruces genéricos y discursivos, las exploraciones de frontera y de punta, los problemas de representación artística, se dan de manera cada vez más pronunciada.

Nuevos derroteros

En los últimos años las crisis en los conceptos de sujeto, verdad, objetividad o transparencia en el lenguaje han llevado a una fuerte conmoción en los fundamentos tradicionales del género y en muchas de las convenciones y pactos de lectura en que se apoyaba. Los fuertes sacudones que constituyeron para América Latina los fenómenos de migración interna, inmigración, urbanización, repercutieron también en desafíos a los sistemas de representación artística. Los procesos de autofiguración y construcción de identidades resultan cada vez de mayor peso: pensemos en el ensayo escrito por mujeres y por sujetos sociales de cada vez mayor visibilidad, que no se limitan a la búsqueda de la propia expresión, sino que denotan nuevas exploraciones escriturales, mucho más plásticas, abiertas y en permanente reconfiguración.

Los ensayistas se encuentran hoy ante nuevos grupos de lectores, al evidenciarse fuertes cambios en el espacio público, en las esferas de saber especializado, en los circuitos académicos y sobre todo en el propio campo literario: ¿escribir para el gran público, contribuir a la divulgación de ideas como lo hace el periodismo político y cultural, hacer del ensayo una nueva forma intermedia, o escribir para nuevos segmentos de lectura, por medio de textos que quieren persistir en la ruptura y la búsqueda estética, como es el caso de *El factor Borges* (2001), de Alan Pauls (1959-), que además ha buscado una fructífera interacción con el mundo de la imagen? Muchos ensayos se tocan hoy con el ámbito en que viven otros lenguajes: el visual, el sonoro, y se establecen nuevos y muy fructíferos encuentros entre literatura y cine por medio del documental, que constituye por momentos un nuevo tipo de ensayo. Los procesos de intertextualidad e hipertextualidad se han visto exacerbados por el mundo del cómputo y el fenómeno del hipertexto: hoy el ensayo vive y se modifica en blogs y sitios de Internet, donde se acentúa el cruce con otros lenguajes y se generan nuevos procesos semióticos.

Otro punto de enorme interés resulta el de la experimentación entre el yo del ensayo, el yo de la narrativa y el yo autobiográfico. La situación enunciativa del ensayista se toca hoy con el tema del cuerpo y la experiencia, sobre todo a partir de las nuevas narrativas que surgen para dar cuenta de los efectos de las dictaduras, la tortura, el terrorismo de Estado, pero también de nuevos procesos identitarios, tales como los que se dan en nuevos sectores urbanos conforme se expanden las grandes ciudades. Remitimos a la vasta obra crítica y ensayística de Beatriz Sarlo, quien ha atendido también a los nuevos procesos semióticos que vive la sociedad actual.

En nuestros días, el ensayo de las ciencias sociales se interseca de nuevas maneras con el discurso proveniente del ámbito de los estudios culturales, poscoloniales y de género, a la vez que se reformula la relación entre el sector de lectores no especializados y el ámbito de la academia, al que muchos escritores parecen estar hoy dirigidos en primera instancia. Es preciso enfatizar el valor que ha tenido el ensayo como espacio para la reflexión filosófica y el desarrollo de las ciencias sociales en América Latina. La obra de Francisco Romero (1891-1962), Darcy Ribeiro (1922-1997), Arturo Ardao (1912-2003), Leopoldo Zea (1912-2004), entre otros muchos ejemplos, así lo prueba.

Es también notable el nuevo tipo de cruces entre ensayo y literatura: Néstor García Canclini suele incluir en sus abordajes antropológicos ejemplos tomados de la literatura: en el ya citado *Latinoamericanos buscando lugar en este*

siglo, ensayo en el que tiempo y espacio rivalizan para dar cuenta de los nuevos procesos que vive la región, apela, por ejemplo, a una imagen del narrador Héctor Tizón para hablar de los "Últimos trenes a la modernidad" (García Canclini, 2002).

De este modo, y de manera concurrente con la de otras formas literarias, el ensayo latinoamericano protagoniza y tematiza en nuestros días la crisis del viejo modelo identitario y prepara las condiciones para un nuevo pacto entre ética y estética por medio de la escritura y el lenguaje. En efecto, el ensayo latinoamericano vive hoy, desde sus marcas formales específicas, fenómenos compartidos con otras manifestaciones literarias, particularmente la novela, a saber: crisis de los viejos modelos que, como lo fue el caso de los ensayos de interpretación de lo nacional, veían a la literatura como una de las grandes desveladoras de la esencia de la nacionalidad y la identidad regional y a éstas, inversamente, como desveladoras de los caracteres de las obras artísticas y literarias.

Se da también en el ensayo de los últimos años, junto con lo que sucede en la narrativa, una revalorización de los problemas del lenguaje y la imaginación, una reinterpretación del papel del artista y el intelectual, una incorporación de nuevas modalidades de la crítica. Existen así renovadas formas de encuentro entre el ensayo y la narrativa, la poesía, el teatro y aun el cine y otras formas de comunicación. Ensayo y autobiografía se entretejen de manera deslumbrante para dar cuenta de experiencias inéditas. Los cruces entre ensayo, novela histórica y crítica de la cultura son también evidentes. Muy lejos ya de las viejas novelas de tesis, la narrativa se cruza con la mirada sobre el tiempo y la reflexión en la obra de muchos de nuestros grandes autores.

El ensayo vive así fuertes transformaciones, particularmente notables en nuestro ámbito cultural. No sólo evidencia la puesta en duda de la propia afirmación identitaria (¿existiría algo así como una América Latina cuya esencia se pudiera trasvasar al texto?), sino que también se ve confrontado con nuevos problemas de frontera. Por una parte, asistimos a una nueva etapa de negociación del ensayo con otras formas afines —crítica cultural, por ejemplo—y de nuevas formas intermedias e intermediarias que emergen en los últimos tiempos. El ensayo se ha asegurado ya un lugar central en el campo literario, a la vez que se desplaza para explorar espacios alternativos, fronterizos, de punta y marginales. Incluso en muchos casos, género paradójico por excelencia, un mismo texto puede encontrarse atenazado entre la afirmación y la crítica, la confirmación y la ruptura, el peso y el vuelo.

Algunos de los más señalados protagonistas de la literatura y su crítica en los últimos años son el cuerpo, la experiencia, el lenguaje, la memoria, la ciudad, el poder y la violencia: su integración, su desarticulación, con fuerte énfasis en la perspectiva autobiográfica. El cuerpo es atravesado por el lenguaje y el lenguaje por el cuerpo: marcas, cicatrices, suturas, rupturas, de una lengua que es hoy el gran escenario de la permanente renegociación identitaria. Y ésta es a su vez, en nuestra opinión, traducción de un asunto mayor: la relación entre representación y representatividad. Así, la obra narrativa y ensayística de Roberto Bolaño (1953-2003) es buena muestra de que los espacios tradicionales ceden su sitio en la novelística actual a la ciudad violenta, a regiones remotas y lugares secretos, donde se consuman actos oscuros y gestos límite. Narración y ensayo constituyen zonas altamente permeables e intercomunicables en la prosa de Ricardo Piglia, donde la plena conciencia de los mecanismos literarios y de los procesos de lectura conduce a nuevas formas de relación entre la crítica y la autobiografía literaria, así como a la postulación de nuevos espacios de confluencia entre ficción y crítica. En sus palabras, "la literatura trabaja la incertidumbre entre realidad y ficción".

Por otra parte, si la lengua literaria se ve obligada a tocarse con otros lenguajes: el plástico, el sonoro, el fotográfico, el cinematográfico, no habrá de sorprendernos que se den nuevos cruces entre formas y géneros. Al llegar al mundo de la Internet el ensayo se confronta también con fuertes transformaciones en los soportes tradicionales. Así lo consigna en *Cuando todos hablamos* —obra que compendia el contenido de sus blogs— el escritor nicaragüense Sergio Ramírez:

> El recuerdo de mis primeros instrumentos de escritura me parece una prueba excesiva de antigüedad cuando a través de la pantalla me asomo al universo infinito de la red en la que reboto saltando de un siglo a otro siglo…
>
> ¿Qué es hoy en día lo real y qué es lo figurado? ¿Cuál es el alcance verdadero de la palabra virtual? Fuera del lápiz, mi último recurso concreto en el proceso creador, los viejos instrumentos de mi museo tienen cada vez menos que ver con mi vida, con lo que hago y con lo que digo, y con lo que escribo. El gran instrumento real, de imperio tan reciente, es el hardware. Hardware, software. He aquí un nuevo tipo de intermediación que nos traspone desde el mundo real al mundo virtual, y donde el hardware es un simple agente para componer la sustancia virtual de la que todos participamos, hilos del infinito tejido de una red cada vez más densa, sutil e inasible. Inconsútil…

> Botellas con un mensaje navegando en el espacio cibernético en el que todos somos de alguna manera náufragos esperando ser escuchados, cada quien en su propia isla desierta, frente a su propia pantalla, pulsando las teclas que componen el mensaje que alguien leerá. Segregando hilos como arañas, los hilos de una escritura compartida (Ramírez 2008).

Por fin, la obligada renegociación de espacios y órbitas de influencia con el mercado trae también aparejada una fuerte transformación en el género. El narrador y ensayista Juan José Saer se ha referido a los nuevos desafíos que el discurso de los medios, el mercado y el poder representa para la vocación liberadora de la prosa artística.

Si los movimientos políticos de los sesenta y setenta —en un fenómeno cercano al que se dio en los Estados Unidos— tuvieron fuerte efecto en el desarrollo y expansión del ensayo y en la renovación del periodismo, se dio también una expansión en los ámbitos de procedencia de los autores, provenientes de ámbitos diversos de la sociedad civil: aquéllas que alguien denominó, con fórmula feliz, "las inmensas minorías". Y la consolidación de los estudios de género, culturales, poscoloniales, implicó también nuevas aperturas y nuevos cruces discursivos.

Una de las tensiones que ha atravesado al ensayo latinoamericano es la que establece un contrapunto entre la forma de la moral y la moral de la forma. El ensayo se debate entre la representación y la presentación del mundo o, para decirlo con una expresión de Ricardo Piglia, entre el decir y el nombrar.

La forma de la moral

Para muchos autores la clave misma del ensayo sigue siendo la cuestión de la moral en el más generoso sentido del término, y de este modo el ensayo no puede pensarse sin un nexo con la ética. No me refiero de ningún modo a la pura "moralina" o moral de parroquia, sino al fondo generosamente ético de todo ensayo y a un modo de examinar la historia desde el mirador de la moral, como es el caso de Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco o Tomás Segovia para el caso de México, y su reflexión sobre el poder, las instituciones y la legitimidad política, el concepto de representación y de ciudadanía, entre muchos otros temas que exigen la atención y la reflexión del intelectual.

En la "Honrada advertencia" a un reciente libro de ensayos, *Resistencia*, de 2000, escribe Segovia:

> Pienso que el mundo actual ha llegado a una situación verdaderamente enferma en las relaciones entre las instituciones sociales y lo social tal como se vive. Seguramente el aspecto más trágico, objetivamente, de esta cuestión es la brecha enorme (sin duda en todos los países hoy, pero en algunos de manera especialmente escandalosa) entre las instituciones "democráticas" y la democracia efectivamente vivida (Segovia 2000: 9).

Gran parte de la ensayística de nuestros días tiene también un profundo tono moral, que no descuida nunca de todos modos el gran estilo paradójico de muchos autores, cuya voz adopta en muchos casos el tono de quien no es profeta en su tierra. Es que la toma de distancia, la adopción de una postura crítica e incluso la asunción del lugar del exiliado real o simbólico ha permitido a muchos escritores ensayar un desenmascaramiento de la propia cultura.

En la pluma de nuestros grandes escritores el ensayo ha llegado a varios de los puntos de exploración más importantes: reflexión en torno al lenguaje y los procesos significativos, crítica de las costumbres y las instituciones, preocupación por la lectura, replanteo de la posición del creador y del intelectual, exploración de otros géneros, de otros códigos y de otros lenguajes artísticos: poesía, pintura, música, crítica de la crítica y, muy particularmente, examen de las ideas comunes y las modas teóricas, reflexión sobre la historia y el tiempo, así como recuperación de grandes revoluciones y momentos del pensamiento.

Una sustantiva proporción del ensayo, texto siempre ligado al mundo de los valores, se dedica ahora también a nuevos temas, como la crítica de las instituciones, de la democracia, de la violencia social o del concepto de ciudadanía. El escritor colombiano Fernando Cruz Kronfly, por ejemplo, participa con un ensayo en la obra *Violencia, guerra y paz*, para criticar el "pragmatismo cínico con que suele operar la política, que casi nunca se detiene en la consideración ética de los medios sino sólo en su valoración en términos de eficacia, idoneidad, pertinencia, utilidad, conveniencia, conducencia" (Pappachini *et al.* 2001: 258).

La moral de la forma

Es también posible asistir a una permanente exploración estética que anuncia la persistencia de una "moral de la forma" en la prosa contemporánea, con la recuperación de los fueros literarios propiamente dichos.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Todos estos fenómenos de capital interés se plantean en la obra fundamental de aquellos escritores latinoamericanos que se muestran capaces de forjar universos literarios autosubsistentes, el uno apoyado en la ficción y el otro en la poesía, y proponen una escritura sobre la escritura que se cierra sobre sí misma y se propone, desde su especificidad, como modelo de interpretación estética del mundo.

A partir de exploraciones de punta, el ensayo como arte sobre el arte, como defensa de la moral de la forma, como una permanente problematización del problema del lenguaje y la representación artística, ha alcanzado grandes dimensiones en nuestro continente, algunas veces en la pluma de ensayistas "de tiempo completo", y otras en narradores y poetas que son también ensayistas.

El ensayo literario se ha fortalecido, y en muchos casos ha pasado del "didactismo" al "demonismo": de aquellos textos que se presentaban como modelos organizados, integradores, con afán totalizador, representativo y educativo, en los que la razón y la historia actuaban como grandes ejes vertebradores, al ensayo "demoníaco", de exploración de zonas de frontera, entre el discurso y el silencio, en muchos casos además en el ensayo escrito por narradores y poetas. Este ensayo explora la libertad escritural, se asoma al fragmento, a la red de sentidos, a las posibilidades que dan los enlaces de coordinación antes que de subordinación entre las partes del discurso. Este ensayo se apoya además en el descubrimiento de las regiones oscuras del sentido, en el desvío de la norma, en la afirmación de la no identidad, en el error, en la sorpresa, en la ruptura. Salvador Elizondo (1932-2006), en cuya obra se hacen presentes el cuerpo, el deseo, la escritura, las reflexiones sobre el lenguaje, escribe páginas abismales como las de *Teoría del infierno y otros ensayos*.

Se dan también apasionantes cruces, encuentros y desencuentros entre modos y formas genéricos, y muy particularmente entre ensayo y narrativa. Como afirma, en libro reciente, Alberto Paredes: "Torri, Borges, Bianco, Cabrera Infante, Elizondo y Pacheco, no dejan de ser narradores al escribir sus ensayos" (Paredes 2008: 44). Tampoco hay fronteras nítidas entre poema en prosa y ensayo lírico: los *Poemas y ensayos* de Torri, los textos de *El minutero* de López Velarde, los ensayos condensados de Salvador Novo, y, en otro ejemplo eminente, los poemas en prosa, las iluminaciones, el recurso al ensayo y la ficcionalización por parte de diversas obras ante cuya honda y enigmática belleza nos preguntamos si es posible deslindar cuotas de ensayo y de poesía, de narración y de autobiografía, de situación histórica y de apelación a la

memoria, como nos preguntamos si aquello que damos en llamar "literatura latinoamericana" se define por su vínculo con condiciones históricas y materiales de producción o por su relación con la dimensión del símbolo y la imaginación.

Escribir se asocia muchas veces a experiencias límite, secretas, inauditas, que pueden darse en regiones marginales, oscuras, de la memoria y la imaginación. El ensayo explora nuevas zonas del campo literario y encuentra hoy diversas formas de enlace e inéditos cruces entre géneros y formas discursivas. No es casual que muchos de nuestros mejores ensayistas sean hoy muchos de nuestros mejores narradores y poetas. Esto nos conduce a otro tema fundamental: ¿es el ensayo patrimonio de creadores o de críticos? Difícil es dar una respuesta ante la lectura de los ensayos de autores como el argentino Juan José Saer, en libros tan magníficos como *La narración objeto* y *El concepto de ficción*. Dentro de esta última obra encontramos, por ejemplo, "La selva espesa de lo real", en la que Saer defiende los fueros de la literatura, y concluye: "Todos los narradores viven en la misma patria: la espesa selva virgen de lo real". En su opinión,

> La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la latinoamericanidad… el nacionalismo y el colonialismo son así dos aspectos del mismo fenómeno… Tres peligros acechan a la literatura latinoamericana. El primero es el de presentarse *a priori* como latinoamericana… Lo que pueda haber de latinoamericano en (la obra de un escritor) debe ser secundario y venir "por añadidura". Su especificidad proviene, no del accidente geográfico de su nacimiento, sino de su trabajo como escritor… La pretendida especificidad nacional no es otra cosa que una especie de simulación, la persistencia de viejas máscaras irrazonables destinadas a preservar un *statu quo* ideológico. De todos los niveles que componen la realidad, el de la especificidad nacional es el que primero debe cuestionarse… (Saer 1999: 57).

Entre los muchos y grandes ejemplos de ensayo literario que es posible recoger hoy en la región, he elegido éste porque constituye, de algún modo, la síntesis de la defensa de los fueros de la literatura. Y es también muestra de que creación y crítica se enlazan de manera inédita en la pluma del escritor contemporáneo. "*Art happens*, el arte ocurre": estas palabras de Whistler que

tanto gustaban a Borges pueden ser la consigna de una de las principales formas del ensayo de creación en América Latina, que explora los nuevos mundos y límites de la imaginación, expande los fueros literarios, con una riqueza inagotable. Cada libro y cada experiencia literaria pueden convertirse en centro de un haz infinito de relaciones. De allí que el gran ensayo literario contemporáneo latinoamericano adopte en muchos casos la forma de una "botella al mar", de un discurso apoyado en experiencias de gran intensidad que intenta una posible síntesis que contiene a la vez, paradójicamente, la afirmación orgullosa de la peculiaridad y la aspiración a nuevas formas de universalidad.

La crítica

A principios del siglo XX Georg Lukács planteó la posibilidad de una relación productiva entre ensayo y crítica que no derivara en una simple función secundaria o parásita entre la forma del ensayo y la de los textos a que se aplica su reflexión, sino que diera lugar a una forma nueva, con su propia legalidad y valor estético. Otro tanto afirmó, décadas después, Edward Said, quien hizo del ensayo la forma crítica por excelencia. Si a ello sumamos que el ensayo se ha convertido en nuestra América en una herramienta fundamental del quehacer intelectual, del diálogo de ideas y de la polémica más viva, descubriremos que el ensayo de crítica tiene una larga y fructífera historia en la región. Además de figuras señeras como las de Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña y Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964), hemos mencionado ya a tres grandes pilares más cercanos a nosotros en el tiempo. Se trata de Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar y Antonio Candido, quienes ofrecieron algunas de las categorías más ricas para entender nuestro proceso intelectual. Rama acuñó el concepto de "ciudad letrada", Cornejo Polar propuso el de "heterogeneidad" y Candido el de "sistema literario", pero sus aportes superan en mucho la estricta propuesta de nuevas categorías. Estos estudiosos aclimataron en los terrenos de la crítica literaria acercamientos de cuño antropológico, sociológico, político, como es el caso del empleo del concepto de "transculturación" de Ortiz por parte de Picón Salas y Rama o de "subdesarrollo" por parte de Candido. Los avances en la teoría y crítica literaria, así como en nuevos campos como los estudios culturales, poscoloniales, de género, etcétera, han dado lugar a una notable gama de ensayos, muchos de ellos procedentes del propio campo académico. Rosario Castellanos, en *El uso de la palabra* (1963-1974),

evidencia esta primera mirada desde una voz autoral que se asume como femenina. La gran narradora y ensayista mexicana da forma a una larga tradición que arranca con la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), la venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), la cubana Lydia Cabrera (1900-1991) o la peruana Magda Portal (1901-1989), y se continúa con la puertorriqueña Rosario Ferré (1938-), la argentina Luisa Valenzuela (1938-) o la mexicana Margo Glantz (1930-), entre muchas otras grandes autoras. La recuperación del ensayo escrito por mujeres se traduce en trabajos tan admirables como los dedicados a Victoria Ocampo (1890-1979), directora de la revista *Sur*.

El vínculo entre crítica y creación se evidencia también en la obra de muchos de nuestros más grandes escritores, que transitan genialmente entre los distintos géneros literarios: pienso en Guillermo Sucre (1933-) o José Balza (1939-) para sólo citar dos autores venezolanos. En muchos casos además el ensayo es el lugar de experimentación y reflexión por excelencia para poetas, narradores o dramaturgos: tales los primorosos ensayos de poetas como Cintio Vitier y Tomás Segovia.

Son muchísimos los críticos que en nuestros días han continuado con propuestas enormemente aportativas, y que se reflejan en grandes proyectos literarios, editoriales, institucionales: desde los trabajos ya clásicos de María Rosa y Raimundo Lida hasta los más recientes de Margit Frenk, Antonio Alatorre, Rafael Gutiérrez Girardot, Roberto González Echevarría, Noé Jitrik, Roberto Schwarz, Julio Ortega y tantos otros grandes críticos, entre quienes no podemos dejar de mencionar a Julio Ramos, autor de muy penetrantes estudios como *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989) o *Paradoja de la letra* (1997).

A partir de los años ochenta, en buena parte de los casos a causa de la represión política vivida en varios países de la región, muchos renombrados críticos pasan al espacio académico europeo o norteamericano. A este último se han incorporado en distintos momentos estudiosos-ensayistas de primer nivel, como Emir Rodríguez Monegal, Jorge Ruffinelli, Saúl Sosnowski, Saúl Yurkievich, Enrico Mario Santí, Arcadio Díaz Quiñones, además de algunos de los arriba ya mencionados.

Además de las formas de crítica que podríamos denominar "diurnas", y que se afilian a una larga tradición latinoamericana de análisis histórico y cultural, hoy también renovada por distintas corrientes del análisis histórico y antropológico, se encuentra un nuevo paisaje integrado por formas "nocturnas", "demoníacas", "de ruptura", que adoptan en muchos casos estrategias

discursivas e interpretativas ligadas a autores como Bataille o a críticos del postestructuralismo como Barthes, Blanchot, Deleuze, Lacan, Derrida, y tienen por función explorar zonas fronterizas, cuestiones lingüísticas y textuales y nos llevan a atender a que el ensayo, antes que ponerse en un contexto histórico o social, debe enfatizar su inserción en el mundo de la escritura. Tal es el caso incluso de algunos de los ensayistas arriba citados, y de figuras como el mexicano Juan García Ponce (1932-2003).

Tal vez uno de los ejemplos más elocuentes de esta interpretación del ensayo desde esa línea "nocturna" sea el que proporciona el argentino Eduardo Grüner, quien en la obra que lleva el sintomático título de *Un género culpable*, dedicada a la práctica del ensayo, dice que "El ensayo (literario) es esto: identificar un lugar fallido, localizar un *error*", y concluye:

> El ensayo, pues: su diferencia con la 'ciencia literaria' es que no se propone, al menos *a priori*, restituir ningún origen —ni el Autor, ni el Código, ni el Sentido— ni tampoco anticipar ningún Destino, sino constituirse como testimonio de ese acontecimiento por medio de la escritura… Un ensayo es la escritura de la lectura de ese error, de ese 'acto fallido'… (Grüner 1996).

Las nuevas discusiones en torno a problemas de representación artística y representación política, así como el replanteo de la función del intelectual se hacen también evidentes en el ensayo contemporáneo de América Latina, como lo prueba el notable fenómeno de la publicación de ensayos de Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y otros prominentes escritores de la región en algunos de los principales periódicos y revistas de Hispanoamérica, donde el ensayo político y de debate ideológico ocupa también un lugar muy destacado a la vez que se convierte en el espacio más adecuado para volcar las propuestas de nuestros intelectuales, que no necesariamente están reñidas con una expresión de alta calidad artística.

El ensayo retoma en las últimas décadas de manera inédita otra de sus grandes vocaciones: la reflexión moral y política de gran altura, de modo tal que los autores arriba citados ofrecen hoy una vasta producción en la que el ensayista medita, pone en valor, revisa desde la reflexión moral distintos acontecimientos de la hora o revisita grandes cuestiones históricas en textos de amplio nivel de recepción que se reproducen por medio de los grandes periódicos y revistas del momento.

Es así como existen además nuevas manifestaciones en la vasta producción ensayística que surge hoy desde el propio campo de la crítica académica

y universitaria o los múltiples mestizajes y sincretismos que vive hoy el ensayo, forma que permite tender puentes entre distintas esferas de la reflexión y la praxis.

El propio ensayo político se ha reconfigurado en la región y se ha "mestizado" con otras formas de abordaje: pensemos, además de los escritores arriba mencionados, en los textos de filósofos como el mexicano Luis Villoro (1922-) o el argentino Arturo Andrés Roig (1922-), dedicados a hacer una profunda reflexión sobre el conocimiento, la cultura, la política, el derecho.

La orientación disciplinaria

No menos significativo ha sido el desarrollo del ensayo desde las distintas disciplinas, puesto que muchos de nuestros más destacados pensadores, científicos y científicos sociales trabajan hoy en diversas instituciones educativas y del ámbito cultural y publican sus propuestas en revistas especializadas, en periódicos y en medios no tradicionales y reconocen que su obra se enlaza con una tradición ensayística de escritura y reflexión. Escribir un artículo o conferencia se han vuelto hoy en algunos casos tareas linderas con la de hacer ensayo. Así, por ejemplo, Hispanoamérica ha dado grandes historiadores de distinta trayectoria y diverso signo ideológico, que han sido al mismo tiempo connotados artífices de la prosa, como los mexicanos Daniel Cosío Villegas (1898-1976), Edmundo O'Gorman (1906-1995) y Luis González y González (1925-2003), los argentinos Francisco y José Luis Romero (1909-1977), el colombiano Germán Colmenares (1938-1990) o el peruano Alberto Flores Galindo (1949-1990).

La normalización del modelo del *paper* en ciencias sociales llevó, por una parte, a que buen número de representantes de la comunidad científica adoptara un modo de presentación de sus textos tal que el orden del discurso resulte transparente y estandarizado para permitir, como en el caso de las ciencias duras, que el lector especializado pueda seguir el orden argumentativo. Por otra parte, la adopción del discurso del postestructuralismo y el deconstructivismo dio como resultado la incorporación de nuevas formas del discurso crítico. Como ha apuntado Julio Ortega, a pesar de que muchas de estas corrientes han representado una crítica de la noción de sujeto, hoy paradójicamente presenciamos un regreso a la subjetividad en diversas e inéditas modalidades: un retorno a la memoria, al cuerpo, a la propia situación, como detonantes del discurso.

El crecimiento exponencial del conocimiento, la llegada de nuevos datos y el contacto, vital o virtual, con nuevas realidades y experiencias ha llevado a infinitos cruces, a ensayos intensivos, exploratorios, puntuales, comprehensivos. Pensemos, por ejemplo, en *El espejo enterrado*, de Carlos Fuentes, publicado en 1992, que es además un ensayo sobre la experiencia americana surgido paralelamente a un proyecto televisivo, o a las nuevas modalidades de circulación del ensayo a que da lugar la Internet.

Muchos son hoy los procesos de "mestizaje", "cruce" y "sincretismo" que atraviesa la familia ensayística. Los textos viven hoy en el ámbito editorial y académico, como viven también en las revistas, en diversas secciones culturales y de opinión de los periódicos, en el artículo, el panfleto, y viajan vía papel o vía Internet. Se han mestizado con la poesía, la narrativa, el teatro, el discurso filosófico y de las ciencias sociales en cuanto ofrecen la perspectiva del autor sobre el mundo. El discurso crítico, tan propio de nuestra época, reviste también en la mayoría de los casos la forma del ensayo, que ha manifestado siempre una enorme capacidad como prosa mediadora entre discursos y saberes. No debemos de ninguna manera confundirlo con la escritura obediente a los dictados del mercado, los medios de comunicación, ni aun con las formas más sutiles de las demandas editoriales. Sin embargo, el cautiverio es cada vez más fuerte, el mundo de la comunicación de masas se expande y entra en nuestros hogares, y dentro de él deben muchas veces encontrar los autores su libertad.

Insisto en que fenómenos en apariencia tan alejados del mundo de la literatura como los nuevos desafíos educativos en los umbrales de la era del conocimiento, las crecientes demandas del mercado o la nueva era de las comunicaciones se confirman de todos modos estrechamente ligados a ella. No menos decisivos son los nuevos procesos de edición, circulación, clasificación, promoción del libro, o los nuevos fenómenos semióticos a que dan lugar los medios de comunicación masivos, que obligan a una continua desarticulación y rearticulación de los fenómenos de producción y recepción de textos.

El ingreso del discurso de las ciencias sociales, la normalización de la discusión filosófica y de las nuevas formas de la crítica, la mayor toma de conciencia de la lingüística y la semiótica, el avance de los estudios culturales y poscoloniales y un mayor vínculo con las nuevas teorías críticas alimentaron y enriquecieron la tradición ensayística.

Si hace cinco décadas nos encontrábamos ante un *corpus* bien nutrido y documentado de ensayos, muchos de ellos dedicados a la interpretación de la realidad de cada nación o de América Latina como conjunto, hoy la situación

ha cambiado. Por una parte, el ensayo ha alcanzado una sorprendente expansión, y ha llegado a ser, como lo previó Alfonso Reyes, uno de los principales géneros de nuestra época, que avanza y religa los diversos campos del conocimiento y de la práctica.

Como han observado algunos estudiosos a propósito de la estética, actualmente nos encontramos ante una situación paradójica: exceso a la vez que ausencia de teoría y de crítica. Porque, si por una parte, la producción teórica y crítica ha crecido exponencialmente, por la otra, confirmando los presagios pesimistas de intelectuales como Said o Bourdieu, que denuncian el alejamiento de la teoría y la práctica, son tantos los nuevos fenómenos, las nuevas manifestaciones, que urge ahora rastrearlas, identificarlas, interpretarlas y volver a contar con imágenes de conjunto, como las que nos deparaban los estudios y las antologías nacionales, continentales, históricas o temáticas (por ejemplo, los de José Luis Martínez para México, Alberto Zum Felde, José Miguel Oviedo o John Skirius para América Latina).

Palabra de ensayo

El ensayo se reafirma como la forma discursiva más frecuentada por muchas corrientes del pensamiento filosófico, la historia de las ideas, la historia intelectual y las ciencias sociales en general, aunque a la vez se ve sometido a exigencias disciplinarias duras, que lo hacen regresar a uno de los problemas abiertos desde sus orígenes: ¿cómo hacer para que la lengua natural, con su carácter polisémico y su capacidad metaforizante, se convierta en herramienta de conocimiento riguroso?

Los nuevos fenómenos que vive de manera tan acelerada América Latina —como la emergencia de nuevos actores sociales y estrategias discursivas— se han sumado a la propia crisis del discurso ensayístico, que a lo largo del siglo XIX y principios del XX se retroalimentaba con un determinado modelo de nación y de región hoy rebasado por las nuevas realidades y los nuevos imaginarios. El ensayo de identidad pone hoy en evidencia tensiones de difícil resolución: ¿cómo vincular la identidad nacional con la identidad regional? ¿Cómo vincular los rasgos lingüísticos, culturales, simbólicos de herencia colonial que nos conducen a una tradición hispanoamericana, con aquellos rasgos políticos y simbólicos que nos afilian como latinoamericanos? ¿Cómo ampliar el concepto de América Latina para cobijar la presencia de grupos étnicos y culturales excluidos por el discurso oficial?

Más aún, si bien es posible seguir afirmando en muchos sentidos la existencia de una entidad latinoamericana, antropólogos como Darcy Ribeiro han demostrado que no se trata de una América Latina, sino cuando menos de tres matrices culturales diversas. Por su parte, Renato Ortiz prefiere referirse a "Américas Latinas" a la hora de mostrar que la inserción de nuestro continente a los fenómenos de modernización y globalización sólo habrá de darse de manera heterogénea, parcial, asimétrica.

Discurso situado, representación responsable, prosa de ideas, interpretación de interpretaciones, resolución estética de cuestiones éticas y abordaje desde la ética de cuestiones estéticas, los diversos ensayos que podemos encontrar como lectores pueden ser tan variados como los que se dedican a la política, la crítica literaria, el debate de ideas. Pueden, unos, acercarse a la formalidad del tratado y seguir un orden argumentativo riguroso; pueden, otros, dedicarse a la crítica de textos; y pueden, otros más, adoptar la libertad del centauro, la capacidad de atravesar planos y hacer enlaces poéticos entre mundos diversos, que tiende, al decir de Mariano Picón Salas (1981-1965), un "extraño puente" entre imágenes y conceptos. Algunos de los ejemplos más notables de ensayo, muchos de ellos elaborados por escritores sobre la obra de otros escritores o artistas, alcanzan incluso de manera vertiginosa ese efecto de *mise en abîme* que tanto nos atrae. Pueden unos, de carácter escolar, autoobligarse a cumplir con las expectativas académicas; pueden, otros, alcanzar grados de libertad y heterodoxia altamente llamativos. Pueden, unos, mostrar afinidad con la crónica periodística y pueden, otros, acercarse a la exploración autobiográfica. Nuevos desafíos atenazan permanentemente a este género que hoy se interseca con el discurso de los estudios culturales como antes con el discurso de las ciencias sociales; que se asoma de manera renovada al espacio de la ficción como se toca con los nuevos experimentos del testimonio y la autobiografía.

Ensayo y espacios urbanos

Una veta de particular interés que se abre para el estudio del ensayo es su puesta en relación con el campo intelectual y el devenir de la ciudad, dado que se trata de un género enormemente ligado a los procesos urbanos. Antes de que Rama se refiriera a *La ciudad letrada*, intelectuales como Pedro Henríquez Ureña, Mariano Picón Salas y José Luis Romero habían abierto la posibilidad de pensar Hispanoamérica desde el mirador de la ciudad. Si atendemos

a la periodización propuesta por Romero en *Latinoamérica: las ciudades y las ideas* para señalar los grandes momentos del crecimiento urbano y su articulación con el ámbito rural en América Latina, y particularmente a aquellas etapas que corresponden a Latinoamérica en la expansión europea, a saber, el ciclo de las fundaciones, las ciudades hidalgas de Indias, las ciudades criollas, las ciudades patricias, las ciudades burguesas y las ciudades masificadas, veremos que las distintas formas del ensayo desfilan por todas ellas. Y a las etapas propuestas por Rama para la "ciudad letrada" podríamos añadir, para nuestros días, una última etapa, la de la "megalópolis informática". O seguir a Jean Franco en el amplio ensayo que dedica al *Apogeo y decadencia de la ciudad letrada,* cuando el escritor se ve arrastrado, como el personaje de Rodríguez Juliá, por las oleadas de un mundo urbano que ya no puede sujetar por la escritura, al que quiere entender y convertir en su interlocutor, pero que le da la espalda.

Tras haber superado la etapa que Mariátegui denomina "cosmopolita", la literatura latinoamericana ha ingresado a un nuevo momento histórico que en lo económico se corresponde con las nuevas formas de transnacionalización del capital y los procesos de globalización. La "ciudad real" fue rebasando de manera progresiva las expectativas de la "ciudad letrada" y sus habitantes se convierten paulatinamente en el gran tema de las nuevas producciones: fenómenos como la creciente alfabetización, urbanización, el mayor acceso a la educación superior, el crecimiento del sector terciario y los flujos migratorio e inmigratorio, derivarán en nuevos fenómenos de demanda, producción y recepción de las obras literarias. El ideal de extensión de la cultura a todo el cuerpo social que anidaba en la obra de Mariátegui o Henríquez Ureña no ha adoptado la forma por ellos pensada, ya que la fase actual del capitalismo ha generado nuevos y complejos fenómenos, muchos de ellos incluso paradójicos: por una parte, la masificación de la cultura ha derivado en fenómenos de fragmentación e hibridización; por otra parte, la propia cultura de elite defiende sus fueros a través de la reformulación del campo literario. Entre estos dos extremos, el sistema literario se complejiza aún más con la génesis de formas y géneros intermedios.

La interpenetración de estos fenómenos no hace sino reproducir las diferencias entre grupos sociales y formas de acceso a la cultura: como explica García Canclini, la desigualdad en el acceso a lo simbólico se corresponde con la desigualdad social que las relaciones capitalistas preservan y acentúan.

Existe hoy, como pocas veces en la historia, un desajuste entre las nuevas realidades y la posibilidad de nombrarlas. La expansión de la cultura de masas

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ha ensanchado un tipo de público pero ha generado demandas más cercanas a la cultura de la imagen que al mundo de la palabra. Algunos de los habitantes de la ciudad letrada de nuestros días están buscando nuevas formas de diferenciación y preservación de los rasgos distintivos que los definen como miembros de una elite, mientras que otros, ante la dificultad de encontrar una inserción social estable, exploran zonas alternativas y emergentes, o adoptan incluso posiciones de ruptura y prefieren pronosticar la muerte de los intelectuales, del libro y de la lectura. Lo cierto es que, como dice Jesús Martín Barbero, las prácticas diferenciadoras llevan a que la educación y la formación refuercen el uso excluyente de un saber hecho para obtener distinción y separación social (Martín Barbero y Herlinghaus, 2000, pp. 11-21). Nuestra megalópolis se vuelve sobrepoblada y laberíntica al tiempo que muchos espacios desencontrados se vinculan ahora de manera virtual e informática (Weinberg 2004).

Al mismo tiempo, surgen nuevas zonas de exploración, se conjeturan nuevos espacios, se avanza sobre territorios alternativos, inexplorados, imaginarios. Aparecen incluso nuevas zonas de impugnación de la ciudad letrada. Fenómenos muchas veces inéditos repercuten en los más variados sectores del sistema literario. No sólo afectan, como se ve, a los canales de circulación y las formas de recepción, sino también a la redefinición del lenguaje artístico, eclosión de nuevos temas y formas de tratamiento, e incluso a la redefinición de los sistemas genéricos. Al mismo tiempo, cierto sector del campo literario intenta delimitar un nuevo espacio, ciudad dentro de la ciudad, donde los autores se dediquen a exploraciones y experimentaciones formales de altos vuelos, con el empleo de un lenguaje de elevado nivel de especialización y sofisticación, en muchos casos "para iniciados". Inversamente, surgen nuevas formas de impugnación de la ciudad letrada; el ruido irrumpe en el silencioso recinto del *Ariel*; jergas y lenguajes secretos invaden la lengua literaria y la norma culta: surge, como uno de los más notables ejemplos, la nueva novela urbana (Moraña 2002).

Asistimos a la convivencia de distintos sistemas y distintos códigos que el ensayo procura presentar y representar. Un complejo mosaico en que conviven las voces de nuevos sujetos y sectores sociales emergentes con la palabra de los especialistas. Abundan en nuestra época los pronósticos de muerte del intelectual, que en mi opinión no son sino síntomas de la progresiva dificultad de encontrar nuevas formas de inserción por parte del sector pensante en una época en que implosiona el Estado benefactor, y de la extrema complejidad de un mundo que ya no cabe en las viejas categorías interpretativas. *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes es tal vez una de las últimas muestras de esfuerzo

de aplicación de un modelo comprensivo y comprehensivo de interpretación de la realidad hispanoamericana.

Esta extraordinaria complejización y compartimentalización tanto de los textos como de los estudios dedicados a esos textos expresa de manera elocuente el surgimiento de fenómenos inéditos en la sociedad en general. El crecimiento de los niveles de alfabetización (aunque menos pronunciado en los años recientes), los movimientos poblacionales, la complejización de la sociedad, la diferenciación interna de algunos sectores sociales, se vinculan directa o indirectamente a procesos específicos del mundo de las letras, con resultados sorprendentes.

A este panorama tan complejo es posible añadir, por mi parte, una reflexión en torno al surgimiento de formas literarias "intermedias" —tomo este término de Pierre Bourdieu—, que, para el género que nos ocupa, se traducen en ejemplos como el ensayo de opinión, el ensayo-reportaje, el ensayo-crónica, intermediarias por tanto entre géneros cristalizados y tradicionalmente concebidos como "de escuela" y su consecuente sector de público, y géneros no tradicionales (algunos de ellos inspirados en los lenguajes de diversas subculturas y sectores sociales, o en los lenguajes de los medios masivos de comunicación), ligados también a nuevas formas de reproducción y circulación. Se están así generando nuevas formas de escritura que se insertan en nuevas vías de circulación. Esta tendencia a la consolidación de formas artísticas intermedias se asocia también a nuevas formas de producción y recepción literarias y se reflejan, por ejemplo, en las nuevas modalidades que adquieren las revistas literarias o los blogs.

En todos estos aspectos el ensayo cumple un papel fundamental, hoy enriquecido por su potencial de intervención y mediación entre prácticas y formas discursivas. Su paradójica forma de ser él mismo al manifestarse como otro, su "esencial heterogeneidad", su carácter *trans-* y su carácter *entre-*, su capacidad de hacerse forma a través de la intermediación entre formas, augura larga vida al ensayo. El ensayo expande su potencial de mediación y exploración.

El ensayo entre mundos

El ensayo ha dado muestras de una enorme capacidad de transformación y adaptación a los diversos cambios de escenario y diversos modos de intersección entre el campo literario y el intelectual: un fenómeno característico de las letras de nuestra América. Razones de esta enorme capacidad de adaptación y

transformación del ensayo pueden encontrarse en su carácter proteico y prometeico, en su apertura, en su capacidad de mediación, en las escasas restricciones formales que debe seguir, en su apertura temática y estilística, etcétera. El ensayo se confirma como género de enlace entre-mundos y entre-géneros: el modelo del centauro propuesto por Reyes sigue de este modo vigente.

En cuanto instancia vinculadora de mundos, puede hacer confluir espacios, experiencias geográficas y culturales, y vectores espaciales, como es hoy el caso de lo "glocal". Su alta capacidad de poner en relación esferas lo evidencia como punto de articulación entre prácticas y discursos y como textualidad que actúa entre las demandas a la vez verbales y sociales de comunicación. Si se toma en cuenta además que en el caso del ensayo se trata de una prosa característicamente articuladora a su vez de diversas formas de la prosa, capaz de llamar a situación y poner en relación otras muchas manifestaciones de la prosa no ficcional, todo esto nos permitirá además asomarnos a sus potencialidades genéricas y a su perspectiva futura, como forma fronteriza y de enlace entre mundos y entre géneros discursivos. El ensayo es así ejemplo eminente de un ejercicio de producción de sentido colocado entre-mundos.

El ensayo estará cada vez más fuertemente atenazado por distintas demandas: transparencia y opacidad; indagación abierta y búsqueda hermética; totalidad y fragmento; estilo familiar y estilo erudito; subordinación demostrativa y coordinación generativa; afán de abrirse a lo público e intento de exploración de lo privado; búsqueda de certezas y asomo a la incertidumbre; interés en la comunicación e interés en la exploración. Así, por ejemplo —como sucedió también con el ensayo norteamericano— el ensayo se abrirá al periodismo para procurar una forma de intervención en la discusión pública y la polémica en torno de diversas cuestiones, pero a la vez se constituirá en el compañero de novelistas y poetas que explorarán cuestiones creativas y ejercerán un tipo de crítica literaria "desde dentro", próxima al diario de escritor y al testimonio autobiográfico, y diferente del ensayo de crítica y comentario de textos: del ejercicio de la inteligencia a la aventura de las ideas, el ensayo encuentra nuevos espacios dentro del campo literario.

Buena parte de las caracterizaciones que ha merecido el ensayo lo asocian con las imágenes de puente, centauro, personaje proteico, mestizo, con estatuto genérico indecidible y caracterizado por una extraordinaria apertura temática a la vez que por una escasa determinación de reglas compositivas, y es así como muchas de ellas apuntan al concepto *entre*. Por nuestra parte hemos insistido en mostrar al ensayo como mediador entre ámbitos y formas discursivas, como prometeico antes que proteico, esto es, como articulador de mun-

dos que atiende y salva en su propia configuración la heterogeneidad básica entre las instancias puestas en juego. El ensayo llama a presente, hace confluir, representa y aun tematiza en muchos casos el momento de enlace entre la situación particular y el sentido general, así como hace confluir en un espacio entre-mundos el lugar de su reflexión. Proponemos así que el ensayo no sólo se vincula al intertexto sino al entre-texto, y que su actividad abierta y constante puede resumirse en su vocación de entender y dialogar: en suma, de interpretar.

Bibliografía comentada

Estudios y panoramas generales sobre el ensayo latinoamericano

Contamos con dos trabajos fundacionales: Medardo Vitier, *Del ensayo americano*, México, FCE, 1945 (Tierra Firme, 9) y Alberto Zum Felde, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, Guarania, 1954, así como con una creciente bibliografía crítica que incluye estudios generales y antologías precedidas por valiosos textos introductorios. Entre ellos menciono a Robert J. Mead, Jr., *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1956 (Manuales Studium, 3); Donald W. Bleznick, *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Ediciones de Andrea, 1964; Carlos Ripoll, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano, 1836-1959*, Nueva York, Las Américas, 1966; Martin S. Stabb, *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, traducción de Mario Giacchino, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969; Kurt L. Levy y Keith Ellis, (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, 24-28 de agosto de 1969*, Toronto, Universidad de Toronto, 1970; Juan Marichal, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Revista de Occidente, 1971; Alberto M. Vázquez (sel., ed. y notas), *El ensayo en Hispanoamérica*, New Orleans-México, Ediciones El Colibrí, 1972; Peter G. Earle y Robert G. Mead, Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1973; Peter G. Earle, "Hispanic American Essay", en *Hispanic Review*, num. 46 1978, pp. 329-341; José Luis Gómez-Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980 [2a ed. aum., México, Cuadernos Americanos, 1992]; John Skirius (comp)., *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, traducción del prólogo de David Huerta,

México, FCE, 1981 [hay reed. 1994]; Teodosio Fernández, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990; José Miguel Oviedo, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991; Susana Rotker (ed.), *Ensayistas de nuestra América*, 2 vols., Buenos Aires, Losada, 1994; Doris Meyer (ed.), *Reinterpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, Austin, University of Texas Press, 1995; Miguel Gomes, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 2000; Jaime Vélez, *El ensayo, entre la aventura y el orden*, México, Taurus, 2000; Claudio Maíz, *El ensayo: entre género y discurso*; *debate sobre el origen y funciones en Hispanoamérica*, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo-FFyL, 2004; Liliana Weinberg, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM/FCE, 2001; *Situación del ensayo*, México, UNAM-CCyDEL, 2007; *Pensar el ensayo,* México, Siglo XXI, 2008; Alberto Paredes, *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, México, Siglo XXI, 2008. Existen también referentes obligados para el estudio del ensayo en diversos países de la región, tales como los de José Luis Martínez (sel., introd., y notas), *El ensayo mexicano moderno*, 2 vols., México, FCE, 1958 (Letras mexicanas, 39 y 40), y Carlos Real de Azúa, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1964; entre los más recientes se cuentan Federico Patán (coord.), *Ensayo literario mexicano*, México, UNAM/Universidad Veracruzana/Aldus, 2001 y Nicolás Rosa (ed.), *Historia del ensayo argentino*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 2002.

Fuentes para el estudio del ensayo en América Latina

Contamos con las obras completas de varios de nuestros más grandes prosistas, como Domingo Faustino Sarmiento, *Obras completas*, 53 vols., editadas por Luis Montt-Augusto Belín Sarmiento, Buenos Aires, 1895-1903 [reimpr. Buenos Aires, Luz del Día, 1948-1956]; Ignacio Ramírez, *Obras completas*, de David R. Maciel y Boris Rosen Jélomer (comps.), 7 vols., México, Centro de Investigación Científica Ing. Jorge L. Tamayo, 1985-1989; José Martí, *Obras completas*, 28 vols., La Habana, Editora Nacional, 1963-1967; Rubén Darío, *Obras completas*, 4 vols., M. Sanmiguel Raimúndez (ed.), 4 vols., Madrid, Afrodisio Aguado, 1950-1955.; Manuel González Prada, *Obras*, 4 vols., Lima, Ediciones Copé, 1985; José Enrique Rodó, *Obras completas*, Emir Rodríguez Monegal (ed., introd., pról. y nota), Madrid, Aguilar, 1957; José Vasconcelos, *Obras completas*,

4 vols., México, Libreros Mexicanos Unidos, 1957; Alfonso Reyes, *Obras completas*, 26 vols, México, FCE, 1955-1993; Samuel Ramos, *Obras completas*, 3 vols., México, UNAM, 1975; Pedro Henríquez Ureña, *Obras completas*, de Juan Jacobo de Lara (sel. y pról.), 10 vols., Santo Domingo, Universidad Nacional/ Pedro Henríquez Ureña, 1976-1980; otra edición, *Obras completas*, 5 vols., Santo Domingo, Secretaría del Estado de Cultura-Editora Nacional, 2004; José Carlos Mariátegui, *Obras completas*, Lima, Amauta, 1956; Jorge Luis Borges, *Obras completas*, José Edmundo Clemente (ed.), 9 vols., Buenos Aires, Emecé, 1953-1960; otra edición, *Obras completas*, 3 vols., Buenos Aires, Emecé, 1969; *Obras completas*, Carlos Frías (ed.), 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 1989-1996; Alejo Carpentier, *Obras completas*, 12 vols., México, Siglo XXI, 1983; Julio Cortázar, *Obras completas*, editadas por Saúl Yurkievich con la colaboración de Gladis Anchieri y prólogo de Steven Boldy, 3 vols., Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004; Octavio Paz, *Obras completas*, edición del autor, 15 vols., México, FCE, 1995; Severo Sarduy, *Obra completa*, edición crítica, Gustavo Guerrero y François Wahl (coords.), 2 vols., Madrid, ALLLCA XX è Siècle, 1999; José Lezama Lima, *Obras completas*, 2 vols., México, Aguilar, 1975-1977; Carlos Fuentes, *Obras completas*, Fernando Benítez (pról.), 3 vols., México, Aguilar, 1980; Mario Vargas Llosa, *Obras completas*, 6 vols., Barcelona, Seix Barral, 1986; Gabriel Zaid, *Obras*, 5 vols, México, El Colegio Nacional, 1999-2004. En muchos casos se cuenta además con nuevas ediciones críticas (como es el caso de los proyectos que coordina Julio Ortega para Rubén Darío y para Carlos Fuentes o Pedro Pablo Rodríguez para Martí), discos compactos (tal el caso de la obra de Arciniegas, Martí, Reyes). Las colecciones Biblioteca Ayacucho de Caracas y Archivos de la UNESCO han resultado proverbiales en el esfuerzo por reunir la obra de distintos autores latinoamericanos. Otro valioso emprendimiento ha sido la preparación de antologías y textos escogidos por autor, país, tema. Citemos como ejemplo Pedro Henríquez Ureña, *Obra crítica*, Emma Susana Speratti Piñero (ed., bibl. e índice onomástico) y prólogo de Jorge Luis Borges, México, FCE, 1960; Ezequiel Martínez Estrada, *Antología*, México, FCE, 1964; Alfonso Reyes, *Antología de Alfonso Reyes*, José Luis Martínez, (sel. y pról.), México, B. Costa-Amic, 1965 (Pensamiento de América, 1); *Fernando Ortiz*, J. Le Riverend (sel. y pról.), La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1973; José Lezama Lima, *Analecta del reloj: ensayos*, La Habana, Orígenes, 1953, 279 pp.; Severo Sarduy, *Antología*, Gustavo Guerrero Jiménez (pról.) y José Esteban Calderón (trad.), México, FCE, 2000.

Muchos de los grandes ensayos han recibido edición independiente: Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo*, edición crítica de Alberto Palcos, La Pla-

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

ta, Universidad Nacional de La Plata, 1938 [hay reimpresión Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1967, así como varias ediciones posteriores]; Gilberto Freyre, *Casa Grande y Senzala*, Darcy Ribeiro (pról. y cron.), Benjamín de Garay y Lucrecia Manduca (trad.), vol. 11, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977; Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Losada; 1933, *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Nova, 1942; *Muerte y transfiguración de Martín Fierro, ensayo de interpretación de la vida argentina*, México, FCE, 1948; *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, México, FCE, 1958; Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, La Habana, Jaime Montero, 1940 [con múltiples reediciones]; José Carlos Mariátegui, *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Aníbal Quijano (pról.), Elizabeth Garrels (notas y cron.), Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979; José Lezama Lima, *La experiencia americana*, Irlemar Chiampi (ed.), México, FCE, 2001; Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, FCE, 1956. [Hay edición facsimilar conmemorativa con posfacio de Anthony Stanton, México, FCE, 2006]; Germán Arciniegas, *Páginas escogidas, 1932-1973*, Madrid, Gredos, 1976; Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Mario Vargas Llosa (intr.), Hugo Achugar (pról.), Hanover Estados Unidos, Ediciones del Norte, 1984; *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Alfadil, 1985; *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 2004, entre otros, así como de muchos de los grandes autores recuperados por la Biblioteca Ayacucho y la colección Archivos de la UNESCO. Sin embargo, no se ha logrado todavía —y resulta cada día más imperioso— reunir la obra ensayística dispersa —sobre todo la publicada en los últimos años— de infinidad de autores, mucha de cuya producción se publica por medio de revistas, periódicos, Internet. Una tarea necesaria para poder contar con un panorama representativo de la gran producción de ensayo en la región.

Teoría y crítica del ensayo en general

Entre las reflexiones más importantes mencionamos Georg Lukács, "Sobre la esencia y forma del ensayo", en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, Manuel Sacristán (trad.), México, Grijalbo, 1985 [1a ed. en alemán, 1920]; Theodor W. Adorno, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura,* Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ariel, 1962 [1a ed. alemán 1954]. Entre los textos de los últimos años, Edward W. Said, *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 [hay traducción al

español, *El mundo, el texto y el crítico*, 2004, Ricardo García Pérez (trad.), Barcelona, Debate, 2004]; Réda Bensmaïa, *The Barthes Effect, the Essay as Reflective Text*, Michèle Richman (pról.). Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 [*Barthes à l'essai: Introduction au texte réfléchissant*, 1986]. Alexander J. Butrym, (ed.), *Essays on the Essay; Redefining the Genre*, Athens, The University of Georgia Press, 1989; Marc Angenot, *La parole pamphlétaire, typologie des discours modernes*, París, Payot, 1995; Claire de Obaldia, *The Essayistic Spirit; Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995; Pierre Glaudes y Jean-François Louette, *L'Essai*, París, Hachette, 1999 y Pierre Glaudes, (coord.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2002; Marielle Macé, *Le temps de l'essai; Histoire d'un genre en France au xxè siècle*, París, Belin, 2006; Tracy Chevalier (ed.), *Encyclopedia of the Essay*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997; Ferrecchia, Maria, *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000.

Teoría y crítica del ensayo en el ámbito hispanoamericano

Véase, además de los ya citados, Manuel Alvar, "Historia de la palabra *ensayo* en español", en *Ensayo*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1980, pp. 11-43; Enrique Anderson Imbert, *Ensayos*, Tucumán (Argentina), Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946; Camila Henríquez Ureña, "El ensayo", en *Apreciación literaria* [1964], 2a ed., La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974, pp. 161-171; Pedro Aullón de Haro, *Los géneros ensayísticos en el siglo XVIII*, Taurus, Madrid, 1987 y *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992; Arturo Souto, *El ensayo*, México, ANUIES, 1973; María Elena Arenas Cruz, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997; Arturo Casas, "Breve propedéutica para el análisis del ensayo" <http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm>; Evodio Escalante, "La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo", en Adrián S. Gimate-Welsh (comp.), *Escritos. Semiótica de la cultura*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994. Otra edición: *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998. El dossier dedicado a ensayo con artículos de Carlos Piera *et al.*, en *Revista de Occidente*, núm. 116, Madrid 1991; Mónica Elsa Scarano, "La cuestión del discurso ensayístico. Hacia una delimitación del corpus ensayístico hispanoamericano", *Escritura*, XV, 29, Caracas, 1990, pp. 187-198; Vicente Cervera,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Belén Hernández y María Dolores Adsuar (eds.), *El ensayo como género literario*, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2005; Liliana Weinberg, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI Editores, 2007.

Orígenes, características y propuestas de periodización del ensayo latinoamericano

Véase, además de los arriba citados, Germán Arciniegas, "El ensayo en nuestra América", en *Cuadernos*, 19, París, 1956, pp. 125-130; David Lagmanovich, "Hacia una teoría del ensayo hispanoamericano" y Walter Mignolo, "Discurso ensayístico y tipología textual", ambos en Isaac Lévy y Juan Loveluck (eds.), *El ensayo hispánico. Actas del simposio*, Columbia: University of South Carolina, 1984; Walter Mignolo, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986 (Cuadernos del Seminario de Poética, 8).

El ensayo en su relación con la producción literaria y cultural en América Latina

Contamos con versiones de conjunto imprescindibles como Pedro Henríquez Ureña, *Las corrientes literarias en la América hispánica*, México, FCE, 1949, traducción de Enrique Díez-Canedo [1a ed. en inglés 1945]; Mariano Picón-Salas, *De la Conquista a la Independencia: tres siglos de historia cultural*, México, FCE, 1944; Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992. Existen otras visiones de conjunto fundamentales como David William Foster (ed.), *Handbook of Latin American Literature*, 2a ed., Nueva York, Garland, 1992; Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel, 1987; Cedomil Goic, *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, 3 vols., Barcelona, Crítica, 1988; José Miguel Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Alianza Editorial, 1997; César Fernández Moreno (ed.), *América Latina en su literatura*, México, UNESCO/Siglo XXI, 1972; Saúl Sosnowski (selecc., pról. y notas), *La literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones*, 4 vols., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996; *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, 3 vols., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995. Contamos también con una nueva generación de valiosos estudios, como los de Guillermo Mariaca, *El poder de la palabra. La crítica cultural hispanoamericana*, Santiago de Chile,

Tajamar, 2007; Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad: literatura y política en América Latina* 1989; *Paradojas de la letra*, Universidad Simón Bolívar, Ecuador, 1996; Gregorio Weinberg, *El libro en la cultura latinoamericana*, Buenos Aires, FCE, 2006.

Campo literario y campo intelectual en América Latina

Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Hanover, Ediciones del Norte, 1984, con varias reediciones; Jean Franco, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003.

Ensayo y prosa de ideas, historia de las ideas, historia intelectual, historia de las élites

William R. Crawford, *A Century of Latin American Thought*, Cambridge, Harvard University Press, 1961; José Gaos, *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea,* 2 vols., Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982; Juan Marichal, "El auge del ensayo en la España transterrada", en *Revista de Occidente*, 116, 1991, pp. 5-12; Leopoldo Zea, *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México, FCE, 1995 (Tierra Firme). En años recientes han aparecido textos como Carlos Altamirano (dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina*, 2 vols., Buenos Aires, Katz Editores, 2008 y 2010; Horacio Cerutti Guldberg *et al.*, *El ensayo en nuestra América. Para una reconceptualización*, México, UNAM, 1993 (El Ensayo Iberoamericano, 1); Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal (Argentina), Universidad Nacional de Quilmes, 2006; Liliana Weinberg (ed.), *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, CCYDEL-UNAM, 2001; Liliana Weinberg, *Estrategias del pensar. Ensayo y prosa de ideas en América Latina, siglo XX*, México, CIALC-UNAM, 2009. Contamos además con publicaciones como la *Revista de Historia Intelectua*l de la UNQ, Argentina, y con un sitio imprescindible <http://www.jlgómez.ensayistas.org>.

Bibliografía general sobre ensayo

Adorno, Theodor, "El ensayo como forma", en *Notas de literatura* (1954), traducción de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.

Alazraki, Jaime, "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar", en *Revista Iberoamericana*, 118 y 119 (1982), pp. 9-20.

Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.

____, (dir.), Jorge Myers (edición del volumen), *Historia de los intelectuales en América Latina*, Buenos Aires, Katz, 2008.

Altamirano, Ignacio Manuel, *Historia y política de México: 1821-1882*, 2a ed., México, Empresas editoriales, 1958 (El Liberalismo Mexicano en Pensamiento y en Acción, 4), [1a ed. 1947].

Alvar, Manuel, "Historia de la palabra *ensayo* en español", en *Ensayo*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1980, pp. 11-43.

Anderson, Benedict, "Comunidades imaginadas", en *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, México, FCE, 1993 [1a ed. en inglés 1983].

Anderson Imbert, Enrique, *Ensayos*, Tucumán, Argentina, Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 119-124.

Angenot, Marc, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, París, Payot, 1995.

Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera; the New Mestiza* (1987), 2a ed., San Francisco, Aunt Lute Books, 1999.

Arciniegas, Germán, "El ensayo en nuestra América", en *Cuadernos*, núm. 19, París, 1956, pp. 125-130.

Arenas Cruz, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Arguedas, José María, Formación de una cultura nacional indoamericana (1a ed. 1975), selección y prólogo de Ángel Rama, México, Siglo XXI, 1981.

____, "No soy un aculturado", en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica, Ève-Marie Fell (coord.), París, ALLCA XX, 1996, pp. 256-258 (Archivos).

Aullón de Haro, Pedro, *Los géneros ensayísticos en el siglo* XVIII, Taurus, Madrid, 1987.

____, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 1996.

Bajtin, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, traducción de Tatiana Biubnova, México, Siglo XXI, 1983.

Bartra, Roger, *La jaula de la melancolía: Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987.

____, *La sangre y la tinta: ensayos sobre la condición posmexicana*, México, Océano, 1999.

Bense, Max, "Über den Essay und seine Prosa", en *Merkur*, I, 1947, pp. 414-424. [En español, "Sobre el ensayo y su prosa", traducción de Martha Piña, México, UNAM-CCYDEL, en *Cuadernos de los seminarios permanentes. Ensayos selectos*, Elizabeth Walter, (pról.), 2004].

Bensmaïa, Réda, *The Barthes Effect, the Essay as Reflective Text*, foreword by Michèle Richman. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987 [*Barthes à l'essai: Introduction au texte réfléchissant*, 1986].

Bleznick, Donald W., *El ensayo español del siglo XVI al XX*, México, Ediciones de Andrea, 1964.

Borges, Jorge Luis, *Obras completas*, 4 vols., Buenos Aires, Emecé, 1989-1996.

____, *Prosa completa*, 2 vols., Barcelona, Bruguera, 1980.

Bourdieu, Pierre, "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI, 1967.

____, *Language and Symbolic Power*, edición e introducción de John Thompson, traducción de Gino Raymond y Matthew Adamson, Cambridge, Harvard University Press, 1991.

____, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 1995 [*Les règles de l'art. Gènese et structure du champ littéraire*, 1992].

Bueno Martínez, Gustavo, "Sobre el concepto de 'ensayo", en *El padre Feijóo y su siglo*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1966, pp. 89-112.

Butrym, Alexander, J. (ed.), *Essays on the Essay; Redefining the Genre*, Athens, The University of Georgia Press, 1989.

Carballo Picazo, Alfredo, "El ensayo como género literario. Nota para su estudio en España", en *Revista de Literatura*, núm. 5, Madrid, 1954, pp. 93-156.

Castellanos, Rosario, *La novela mexicana contemporánea y su valor testimonial*, México, Instituto Nacional de la Juventud, 1966 (Cuadernos de la Juventud).

____, *Mujer que sabe latín*, México, SEP, 1973.

Colón, Cristóbal, *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, edición y prólogo de Ignacio B. Anzoátegui, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.

____, *Diario del Descubrimiento*, estudio, edición y notas de Manuel Alvar, Madrid, La Muralla, 1976.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Cortázar, Julio, *Obra crítica*, edición de Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki y Saúl Sosnowski, México, Alfaguara, 1994.

Cortés, Hernán, *Cartas de relación de la Conquista de México*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1957.

____, *Cartas y documentos*, introducción de Mario Hernández Sánchez-Barba, México, Porrúa, 1963.

____, *Cartas y memoriales*, edición de María del Carmen Martínez Martínez, León, Junta de Castilla y León-Universidad de León, 2003.

Chevalier, Tracy (ed.), *Encyclopedia of the Essay*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

Díaz Quiñones, Arcadio, *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*, Bernal, UNQ, 2006.

Durán Luzio, Juan, *Bartolomé de Las Casas ante la Conquista de América; las voces del historiador*, Heredia (Costa Rica), EUNA, 1992.

Earle, Peter G., "Hispanic American Essay", *Hispanic Review*, 46, 1978, pp. 329-341.

____ y Robert G. Mead, Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1973.

Salvador Elizondo, Salvador, *Teoría del infierno y otros ensayos*, México, El Colegio Nacional/Ediciones El Equilibrista, 1992.

Escalante, Evodio, "La metáfora como aproximación a la verdad. Ensayo acerca del ensayo", en Adrián S. Gimate-Welsh (comp.), *Escritos. Semiótica de la cultura*, Oaxaca, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 1994. Otra edición: Evodio Escalante, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998 (Contrapuntos).

Fernández, Teodosio, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990.

Fernández Moreno, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*, La Habana, Pueblo y Educación, 1984.

Ferrecchia, Maria, *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000.

Foster, David William, *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano; textos representativos*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

Franco, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*, Barcelona, Debate, 2003.

Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana* [1969], 4a ed., México, Joaquín Mortiz, 1974 (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 4).

____, *Tiempo mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
____, *Cervantes o la crítica de la lectura,* México, Joaquín Mortiz, 1976 (Cuadernos de Joaquin Mortiz, 42).
____, *El espejo enterrado*, México, FCE, 1992.
____, *Geografía de la novela*, 1a reed., México, FCE, 1993.
____, *Nuevo tiempo mexicano,* México, Aguilar, 1995.
____, *En esto creo,* México, Seix Barral, 2002.
Gaos, José, *Antología del pensamiento de lengua española en la edad contemporánea*. 2 vols. Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1982.
García Canclini, Néstor, "El debate posmoderno en Iberoamérica", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 463, enero de 1989, pp. 79-92.
García Canclini, Néstor, *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*, Buenos Aires, Paidós, 2002.
Giordano, Alberto, *Modos del ensayo; Jorge Luis Borges-Oscar Massota*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.
Glaudes, Pierre y Jean-François Louette, *L'Essai*, París, Hachette, 1999.
____ (coord.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2002.
Gomes, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, EUNSA, 2000.
Gómez-Martínez, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980 [2a ed. aum., México, Cuadernos Americanos, 1992].
González Echevarría, Roberto, *The Voice of the Masters. Writing and Authority in Modern Latin American Literature*, Austin, University of Texas Press, 1985.
____, *Mito y archivo: una teoría de la narrativa latinoamericana*, traducción de Virginia Aguirre Muñoz, México, FCE, 2000, 283 pp.
Grüner, Eduardo, *Un género culpable; la práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*, Rosario, Argentina, Homo Sapiens Ediciones, 1996.
Henríquez Ureña, Pedro, *La utopía de América*, prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot, compilación y cronología Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
Hostos, Eugenio María de, *Obras completas*, edición revisada y anotada por Julio César López y Vivian Quiles Calderín, con la colaboración de Marcos Reyes Dávila, Río Piedras (Puerto Rico), Instituto de Cultura Puertorriqueña, 1992.
____, *Textos. Una antología general*, prólogo, selección y notas de José Luis González, México, SEP/UNAM, 1982, 290 pp. (Clásicos Americanos, 16)

Lago, Eduardo, "Seis tesis sobre el español en los Estados Unidos", en *El País* Madrid, 28 de noviembre de 2008 <http://www.elpais.com/articulo/opinion/tesis/espanol/Estados/Unidos/>. Consultado el 10 de marzo de 2009.

Las Casas, Bartolomé, *Brevissima Relacion de la Destruicion de las Indias* [1552], Isacio Pérez Fernández (ed.), Madrid, Tecnos, 2004.

Lezama Lima, José, *Obras completas*, México, Aguilar, 1977.

____, *La experiencia americana*, prólogo de Irlemar Chiampi, México, FCE, 1993.

____, *El reino de la imagen*, selección, prólogo y cronología de Julio Ortega, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991.

____, *La materia atizada (críticas de arte),* compilción y prólogo de José Prats Sariol, Madrid, Tecnos, 1996.

Levy, Kurt L. y Keith Ellis, (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, 24-28 de agosto de 1969, Toronto, Universidad de Toronto, 1970.

Locke, John, *Ensayo sobre el entendimiento humano* (1690), traducción de Edmundo O'Gorman, México, FCE, 1956.

Lopate, Phillip, (ed.), *The Art of the Personal Essay; an Anthology from the Classical Era to the Present*, Nueva York, Doubleday, 1994.

Lukács, Georg, "Sobre la esencia y forma del ensayo" (1920), en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, traducción de Manuel Sacristán, México, Grijalbo, 1985 [1a ed. en aleman, 1920].

Macé, Marielle, *Le temps de l'essai; Histoire d'un genre en France au XXe siècle*, París, Belin, 2006.

Maíz, Claudio, *El ensayo: entre género y discurso*; *debate sobre el origen y funciones en Hispanoamérica*, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo-FFyL, 2004.

Mariaca, Guillermo, *El poder de la palabra. La crítica cultural hispanoamericana*, Santiago de Chile, Tajamar, 2007.

Marichal, Juan, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Revista de Occidente, 1971.

____, "El auge del ensayo en la España transterrada", en *Revista de Occidente*, 116, 1991, pp. 5-12.

Marí, Enrique, *Papeles de filosofía*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Martí, José, *Obras completas*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1964.

Martín-Barbero, Jesús y Hermann Herlinghaus, *Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural; conversaciones al encuentro de Walter Benjamin*, Madrid Vervuert/Iberoamericana, 2000, pp. 11-21.

Martínez, José Luis (sel.), *El ensayo mexicano moderno*, 2 vols. México, FCE, 1958 (Letras Mexicanas, 39 y 40).

Martínez Estrada, Ezequiel, *Radiografía de la Pampa*, Buenos Aires, Babel, 1933.

Mead, Robert J. Jr., *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1956 (Manuales Studium, 3).

Mejía Sánchez, Ernesto (ed.), *El ensayo actual latinoamericano*, México, Ediciones de Andrea, 1971.

Mignolo, Walter D., "Discurso ensayístico y tipología textual", en *El ensayo hispánico. Actas del simposio*, Isaac Lévy y Juan Loveluck (eds.), Columbia, University of South Carolina, 1984.

____, *Teoría del texto e interpretación de textos*, México, UNAM, 1986 (Cuadernos del Seminario de Poética, 8).

____, "La lengua, la letra, el territorio (o la crisis de los estudios literarios coloniales", en *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones,* selección y prólogo y notas de Saúl Sosnowski, t. I, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996, pp. 3-29.

Molloy, Sylvia, *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica,* México, FCE/El Colegio de México, 1996 (1a ed. en inglés, 1991).

Monsiváis, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Era, 1995.

____, *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

Montaigne, Michel de, *Essais* (1580-), 3 vols., Texto establecido y anotado por Albert Thibaudet, París, Nouvelle Revue Française, 1939.

Moraña, Mabel, (ed.), *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 2002.

Nicol, Eduardo, "Ensayo sobre el ensayo", en *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, pp. 206-279.

Obaldía, Claire de, *The Essayistic Spirit; Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

Ortega, Julio, *La cultura peruana: experiencia y conciencia*. México, FCE, 1978.

Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote. Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe, 1964.

Oviedo, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza Editorial, 1991.

Palti, Elías José, *La invención de una legitimidad. Razón y retórica en el pensamiento mexicano del siglo XIX. (Un estudio sobre las formas del discurso político)*, México, FCE, 2005.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Papacchini, Angelo, Darío Henao Restrepo y Víctor Mario Estrada (eds.), *Violencia, guerra y paz. Una mirada desde las ciencias humanas*, Cali, Universidad del Valle, 2001.

Paredes, Alberto, *El estilo es la idea: ensayo hispanoamericano del siglo XX (antología crítica)*, México, Siglo XXI, 2008.

Pauls, Alan, *El factor Borges*, edición con ilustraciones de Nicolás Helft, México, FCE, 2003.

Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad.* México, Cuadernos Americanos, 1950. Hay *Edición conmemorativa: 50 años*, prólogo, recopilación y epílogo de Enrico Mario Santí, México, FCE, 2000.

____, *El arco y la lira. El poema. La revelación poética. Poesía e historia*, México, FCE, 1956 [2a ed., sustantivamente corregida y aumentada de 1967.]

____, "Poesía de soledad y poesía de comunión", en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix-Barral, pp. 95-106.

____, *Obras completas*, 15 vols., edición del autor, México, FCE, 1994.

Piera, Carlos, "La conveniencia de la prosa", en *Revista de Occidente*, ed. cit., 13-24.

Pitol, Sergio. *El arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama, 1996.

____, *El mago de Viena*, Barcelona, Anagrama, 2005.

Pizarro, Ana, (coord.), *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, Bibliotecas Universitarias, 1985.

Rama, Ángel, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970.

____, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.

____, *La ciudad letrada*, Hanover (Estados Unidos), Ediciones del Norte, 1984. [Hay otra edición: Montevideo, Arca, 1998].

____, *Ángel Rama: la crítica de la cultura en América Latina*, selección y prólogos de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez, cronología y bibliografía preparada por la Fundación Internacional Ángel Rama, Caracas, Ayacucho, 1985 [1a ed. 1983].

Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX,* México, FCE, 1989.

____, *Paradojas de la letra*, Ecuador, Universidad Simón Bolívar, 1996.

____, *Por si nos da el tiempo*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2002.

Ramos, Raymundo*, El ensayo político latinoamericano en la formación nacional*, México, ICAP, 1981.

Ramos Sucre, José Antonio, *Obra completa*, prólogo de José Ramón Medina y cronología de Sonia García, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986 (Biblioteca Ayacucho, 73).

Real de Azúa, Carlos, *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República-Departamento de Publicaciones, 1964.
Reyes, Alfonso, *Obras completas*, 26 vols., México, FCE, 1955-1993.
Ripoll, Carlos, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano, 1836-1959*, Nueva York, Las Américas, 1966.
Robb, James Willis, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, Mexico, FCE, 1965.
Roig, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, FCE, 1981.
Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, México, Siglo XXI, 1978.
Rotker, Susana (ed.), *Ensayistas de nuestra América*, 2 vols., Buenos Aires, Losada, 1994.
Saer, Juan José, *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 1991.
____, *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Seix Barral, 1997.
____, *La narración-objeto*, Buenos Aires, Seix Barral, 1999.
Said, Edward W., *The World, the Text and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983. [Hay traducción al español, *El mundo, el texto y el crítico*, traducción de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2004].
Said, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós. 1996.
Salazar Bondy, Sebastián, *Lima la horrible*, México, Era, 1968.
Sarlo, Beatriz, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995, [1a ed. en inglés de 1993].
____, *Escenas de la vida posmoderna*, Buenos Aires, Ariel, 1994.
Sarmiento, Domingo Faustino, *Obras completas*, 53 vols., editado por Luis Montt-Augusto Belín Sarmiento, Buenos Aires, 1895-1903 [Reimpr. Buenos Aires, Luz del Día, 1948-1956].
Scarano, Mónica Elsa, "La cuestión del discurso ensayístico. Hacia una delimitación del corpus ensayístico hispanoamericano", en *Escritura,* núm. 29, vol. XV, Caracas, 1990, pp. 187-198.
Schulman, Iván A. "La modernización del modernismo hispanoamericano", en *Contextos: literatura y sociedad latinoamericanas del siglo XIX*, Urbana, University of Illinois Press, 1991.
Segovia, Tomás, *Poética y profética*, México, El Colegio de México/FCE, 1985.
____, *Ensayos I (actitudes, contracorrientes)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
____, *Resistencia; ensayos y notas, 1997-2000*, México, Ediciones sin Nombre/UNAM, 2000.
Silva Herzog, Jesús, *Un ensayo sobre la Revolución Mexicana*, México, Cuadernos Americanos, 1946.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Skirius, John, (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, traducción del prólogo por David Huerta, México, FCE, 1981. [Hay reedición de 1994].
Sosnowski, Saúl, *Lectura crítica de la literatura americana*, selección, prólogo y notas de Saúl Sosnowski, 4 vols., Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1996.
Stabb, Martin, *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, traducción de Mario Giacchino, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.
Terrasse, Jean, *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Les Presses de l'Université de Québec, 1977.
Torri, Julio, *Tres libros*, México, FCE, 1964.
Vargas Llosa, Mario, *García Márquez: historia de un deicidio*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1971.
____ [1975], La orgía perpetua: Flaubert y "Madame Bovary", 2a ed., Barcelona, Taurus, 1989.
____, *Entre Sartre y Camus, ensayos*, Río Piedras (Puerto Rico), Huracán, 1981.
____, *Contra viento y marea*, 3 vols., Barcelona, Seix Barral, 1983-1990.
____, *La verdad de las mentiras: ensayos sobre la novela moderna*, Madrid, Alfaguara, 1990.
____, *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo,* México, FCE, 1996 (Tierra Firme).
____, *El lenguaje de la pasión*, México, Aguilar, 2001.
____, *La tentación de lo imposible. Víctor Hugo y Los miserables*, México, Alfaguara, 2004.
Villoro, Juan, *Efectos personales*, México, Era, 2000.
Vitier, Medardo, *Del ensayo americano*, México, FCE, 1945 (Tierra Firme, 9).
Voltaire, *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* (1756). Pasajes escogidos, traducción de Hernán Rodríguez, prólogo de Francisco Romero. Buenos Aires, Hachette, 1959.
Weinberg, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, UNAM/FCE, 2001.
____, *Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*, México, UNAM-CCyDEL, 2004 (Serie Nuestra América, 60).
____, *Situación del ensayo*, México, UNAM-CCyDEL, 2007.
____, *Pensar el ensayo*, México, Siglo XXI, 2007.
Zavala, Iris M., *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, selección, prólogo y notas de Iris M. Zavala, Madrid, Alianza Editorial, 1989.
Zum Felde, Alberto, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, Guarania, 1954.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

CONCLUSIONES GENERALES

Aunque los trabajos de este tomo demuestran, necesariamente, su origen académico, que presupone el formato monográfico, se sitúan, felizmente, en el espacio del ensayo literario. Gracias a lo primero se debe la solvencia de sus fuentes y métodos, y merced a lo segundo participan del escenario de las interpretaciones de la historia cultural, que es ya un archivo (un modelo discursivo), pero también una actividad autorreflexiva (una crítica de los mitemas dominantes). La literatura hispanoamericana, se diría, es observada con precisión formal en estos trabajos, y ella, a su vez, se observa rehaciendo el camino de su validación cultural y política. Se puede, por ello, concluir que este tomo contribuye con el propósito de la serie al discutir el fenómeno literario como un *corpus* mediador, no siempre transparente, muchas veces crítico de sus propias funciones representacionales, donde cristaliza un horizonte de la lectura capaz de articular los textos a los discursos en debate y a la historia en revaloración. Si por una parte se trata, entonces, de la puesta en relevancia de una lectura crítica que actualiza la memoria literaria, su genealogía y recorridos; por otra, se trata también de una nueva convicción: la universalidad de la cultura latinoamericana se debe, en buena medida, al reconocimiento internacional de sus momentos mayores. Sor Juana Inés de la Cruz, el Inca Garcilaso de la Vega, Guamán Poma de Ayala, Andrés Bello, Domingo Faustino Sarmiento, José Martí, Rubén Darío, Alfonso Reyes, Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Vicente Huidobro, han adquirido mayor actualidad, significado y riqueza gracias, en buena medida, a Borges, Rulfo, Lezama Lima, Paz, Nicanor Parra, Cortázar, García Márquez, Fuentes, Donoso y tantos otros que, al inscribir el texto hispanoamericano en los contextos de una literatura internacional, articularon el proceso cultural nuestro como una tradición capaz de reinventar la calidad de la lectura. La extraordinaria contribución latinoamericana a una literatura mundial seguramente tiene su campo más fecundo en el impacto profundo de las obras de Borges y García Márquez en la teoría crítica, en el rango de la representación, y en el poder de una poética de la lectura concebida como el principio lúdico de la creatividad. Aunque se ha documentado la importancia de la escritura borgeana en Foucault, Derrida, Barthes, Genette y otros, es no menos desencadenante su

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

extraordinario impacto en la crítica y nueva literatura españolas. La influencia de García Márquez es seguramente más extensa, más allá de la cultura occidental, y con renovada agudeza desde la periferia y los márgenes, y no sólo en la literatura. Autores como Kundera, Toni Morrison y Rushdie, entre muchos otros, prolongan tanto la representación mitopoética del realismo mágico como la carnavalización humorística de la cultura popular; pero también el poder de la fábula y la fluidez constitutiva del lenguaje asociativo, de su capacidad de sumar opuestos y subvertir poéticamente la reproducción de lo moderno. El neobarroco, el relato fantástico, el microrrelato y las neovanguardias son otras formas de interacción internacional. Quizá América Latina no ha producido en el rango del pensamiento discursos tan fecundos como la Teología de la Liberación y la doctrina de los Derechos Humanos, pero en la literatura tienen ambos proyectos un intertexto poderoso y persuasivo. En Argentina, en Chile, en Perú, los conflictos políticos de la memoria histórica y la tardanza de la justicia fueron, a veces, asumidos primero en la literatura, en el relato que resuelve la violencia y que, dado el caso, adelanta la reconciliación. Si el siglo XX diversificó el intenso debate sobre lo moderno como forma conflictiva de la constitución nacional plural, seguramente este siglo XXI producirá un discurso de las migraciones, y no sólo jurídico y social, sino también teórico y literario; y se puede ya avizorar el plurilingüismo que, desde el español, es una nueva lengua literaria.

Rafael Olea Franco, mexicano, estudió en la Universidad de Princeton y en El Colegio de México, donde actualmente se desempeña como profesor. Especialista en narrativa de los siglos XIX y XX, así como en la obra de Jorge Luis Borges, su trabajo crítico se caracteriza por su escrupuloso escrutinio de fuentes y contextos; pero no se limita a la historia, sino que se mueve hacia las ideas estéticas y las formas literarias, con sobria autoridad. Su ensayo sobre la narrativa lo prueba: meditado y analítico, es un diseño suficiente de las interacciones de la experiencia política y literaria, lo que presupone la formación del Estado nación y la forma de una literatura propia. Que el proceso histórico se hace más complejo, lo prueban los debates (Civilización y barbarie) en torno al sentido político y, a poco, desde la Revolución mexicana, lo que permite al autor explorar el notable caso de Mariano Azuela, cuya lectura crítica fue asimilada por el Estado nacional. Revisa luego los mitos fundacionales a partir de novelas claves, y arriba a la ruptura innovadora de la obra y el ejemplo de Borges.

Si el ensayo de Olea Franco postula que la literatura debate la formación nacional, desde su centro mismo, la definición del Estado nación, y si ese

proceso ilustra la progresiva definición del género narrativo, en mi trabajo sobre la poesía se postula, complementariamente, que la construcción del diálogo desarrolla el proyecto poético no ya del Estado nacional ni de su romance familiar alegórico, sino la modernidad realizada del cambio y sus promesas de comunidad civil y libertad creativa. Más que un programa, sin embargo, ese proyecto demuestra que al empezar su camino americano, la poesía adquiere funciones no previstas y forma parte, muy pronto, del horizonte de expectativas que el lenguaje figura como autorreferencia y potencialidad de una cultura que encarna, desde el primer día, lo moderno en tanto suma de mezclas, celebración de abundancia y crítica de la carencia. La conversación que nos propone el poema, por lo mismo, lleva nuestra voz, y responde por el lenguaje, por su indeterminación fecunda y sus nombres restituidos.

Liliana Weinberg, nacida en Argentina, estudió ciencias antropológicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se doctoró en El Colegio de México, y es investigadora y profesora en la Universidad Nacional Autónoma de México. Su dedicación al ensayo, al pensamiento crítico latinoamericano, ha cuajado en una serie de monografías y libros sobre ese género, su historia y actualidad. En su contribución a este libro, ella rehace el camino del género, cuya actualidad demuestra como estructurante de la definición de las literaturas hispánicas. Su concepción del ensayo no es canónica o normativa, ya que observa su ocurrencia como un discurso crítico y estético a la vez, que tiene funciones distintas, entre la crónica, la interpretación y la crítica. De este modo, la naturaleza proteica del ensayo latinoamericano, desde sus mismos orígenes, lo convierte en un flujo que recorre por dentro toda nuestra literatura, adquiriendo una u otra formulación, a veces más o menos disciplinaria, pero siempre relativista y personal. Esta historia intelectual es al mismo tiempo, por ello, una historia interna de las funciones sociales y políticas del escritor, una genealogía de las operaciones críticas, pero también una cierta ficcionalización de su punto de vista, su capacidad interpretativa y su condición, finalmente, literaria. El ensayo es, asimismo, un archivo, que se reproduce a través de los ocasionales ensayistas, pero que en sus momentos mayores configura una época, como fue el caso de Sarmiento, de Reyes, de Mariátegui. Este cuerpo interno es, además, un metalenguaje: se ve discurrir para cuestionar su propia producción.

Hace cien años que Rubén Darío se preguntó por qué no había aún novelas en América. Juzgó con dureza las pocas que podía leerse como novedades, y respondió que habría novela cuando hubiese América. Esa mirada que

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

presupone a la literatura como el producto maduro de una civilidad constituida, es característica del ensayo interpretativo modernista, que le cede la palabra al porvenir, al sujeto de las sumas felices y realizadas, no al de la carencia y sus restas deficitarias. Hoy, al empezar a conmemorar otro centenario de la serie de independencias nacionales que configuran la emancipación americana, ese horizonte discursivo de la modernidad política, predomina entre nosotros la escéptica lectura contraria: el balance suele asegurar, desde las ciencias sociales, que el presente de carencias se explica por el fracaso del proyecto emancipador. Esto es, ejerciendo la falacia del presentismo (que consiste en adjudicar a la historia las fallas de las que somos responsables), perdemos la especificidad del horizonte de expectativas emancipadoras y empobrecemos el presente al negarnos el pasado. Notablemente, incluso científicos sociales serios culpan al "fracaso" republicano de los desbalances económicos de hoy y, sin humor, hasta de la deuda pública… La lectura alterna que habría que ensayar en estas conmemoraciones me parece más pertinente y productiva: leer el futuro que se configuraba en el proceso emancipador. Dos revelaciones nos esperan: una, que la promesa emancipatoria no ha terminado, que está abierta; y dos, que no sólo el debate, sino la experiencia específica logró avances civiles que por distintas interferencias de la dominación interna fuimos postergando, al punto de que hoy sumamos las restas en lugar de retomar las postas e inventar los relevos. La experiencia de la representación, por ejemplo, ha sido un progreso de la cultura política, a pesar de todos los retrocesos y suspensiones. Incluso hoy, que se documenta el dominante ausentismo electoral en los países más desarrollados, se verifica la mayor concurrencia electoral entre los países pobres. No es una panacea, y es manipulada por el poder de las comunicaciones, pero la intrínseca experiencia de optar y elegir es una certidumbre por desarrollarse y fructificar. Otro tanto puede decirse de la tradición liberal, que se hace radical en las Cortes de Cádiz, cuando la idea del pueblo se declara como fuente única del poder, y cuando la ciudadanía suma españoles y latinoamericanos. Y es más rica y compleja todavía la serie de formas e ideas que se deben, hoy mismo, a la experiencia emancipadora. Varias de nuestras mejores realizaciones no existirían sin aquel horizonte turbulento de sacrificios sin articulación: desde la idea de la literatura nacional hasta la persuasión utopista, que nutre nuestros proyectos más nobles; desde la Teología de la Liberación, que se remonta al padre De las Casas, hasta la novela como operativo moderno para resolver el *impasse* del mundo tradicional, como ocurre en *Los ríos profundos* y en *Pedro Páramo*, dos representaciones de la tradición feudal desconstruida por el instrumental refinado de la novela,

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

hija de la imprenta. La literatura bien puede ser, estos años de balances, un referente del diálogo creador.

Por último, una palabra sobre el género crítico de estos balances, característicos de la cultura latinoamericana. Este libro reconoce también su propia genealogía y, en ese sentido, forma parte en la Biblioteca de esa sección inicial donde se suman los tratados sobre la literatura continental, con su inevitable aire de época. A este editor le ha tocado contribuir al menos con tres de estos documentos autorreflexivos, que por virtud de nuestra literatura corresponden a tres momentos donde la parte del porvenir decide la forma de lo histórico. No porque el dictamen borgeano de los precursores reordene la biblioteca, sino por el principio contrario: porque la fuerza procesal de lo nuevo, del cambio y la invención, contamina de presente los monumentos discursos del pasado. El primero de esos libros es *América Latina en su literatura*, producto de un coloquio de críticos, del que fui relator, reunido por la UNESCO en San José de Costa Rica el año propicio de 1968; coedité el tomo con César Fernández Moreno, lo publicó Siglo XXI en México (1972) y salió también en inglés, francés, portugués y polaco. El segundo es *Crítica y literatura: América Latina sin fronteras,* producto de un coloquio que organizamos el Proyecto Transatlántico de Brown y la Coordinación de Humanidades de la UNAM, cuyas actas coedité con Olbeth Hansberg. Si el primero correspondía al pleno desenvolvimiento de la novela latinoamericana, el segundo corresponde al momento de su internacionalización crítica, que incluye a las migraciones transfronterizas, la traducción y el exilio, y el futuro de los estudios transatlánticos, nueva ecuación de articulaciones de los márgenes, suma de fuentes y nueva crítica desde el entramado de la mezcla. Confío que este tomo, que corresponde a un momento autorreflexivo, en el que la tradición emancipatoria confronta resoluciones desesperanzadas, más urgidas de un nuevo relato crítico, documente también, como aquellos otros, la vocación literaria de historiar el porvenir.

JULIO ORTEGA

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

Colaboraron en la producción editorial de este volumen:

en la Secretaría de Relaciones Exteriores,

Coordinación general
Mercedes de Vega

Coordinación editorial
Víctor M. Téllez

Asistente editorial
Francisco Fenton

Corrección de estilo
Martha Prieto, Ana María Contreras

Lectura de textos
Agustín Rodríguez Vargas

en Offset Rebosán, S.A. de C.V.,

Coordinación
Enrique Sánchez Rebollar

Lectura de textos
Rosario Ponce Perea

Cuidado de la edición
Sonia Zenteno Calderón

Diseño de portada
Tiempo Imaginario
Chac...

Composición tipográfica y formación
Pablo Sánchez Grosskelwing

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO

La literatura hispanoamericana, volumen 3
de la colección *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana*,
coordinada por la Dra. Mercedes de Vega,
se terminó de imprimir en el mes de junio de 2011
en los talleres de Offset Rebosán, S.A. de C.V.,
Av. Acueducto núm. 115, Col. Huipulco Tlalpan,
14370, México, D.F.

SECRETARÍA DE RELACIONES EXTERIORES
MÉXICO